مكتبة الدراسات الأدبية

٨٥

جلال العشرى

صرخات ..
فى وجه العصر

دار المعارف



صرخات ..
فى وجه العصر

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٥

صرخات ..
فى وجه العصر

جلال العشرى



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

الإلهُ مَوْجُود .. وَهَذا هُوَ الشَيْطان !

جان كوكتو (الآلة الجهنمية)

تقـــديم

أن نكون عصريين معناه قبلا . . . أن نكون أصلاء

أن نكون عصريين معناه قبلاً أن نكون أصلاء ، فالأصالة والمعاصرة وجهان لحقيقة واحدة ، وثمة سببية متبادلة بين الجانبين ، فبمقدار ما نكون أصلاء نكون معاصرين ، وليس النقص فى أحدهما إلا نقصاً فى كليهما . . . لأن العلاقة بينهما أشبه بعلاقة السوائل فى الأوانى المستطرقة . . تزداد أو تنقص معاً فى وقت واحد ، بنفس المقدار وعلى نفس المستوى .

ونعنى بالأصالة تلك الطاقة الروحية الكامنة فى ضمير الشعب داخل الدولة ، أو الفرد داخل الشعب ، والتى تمكنه من معانقة أرضه واعتناق ماضيه . . لا بمعنى الانسياق فوق تراب هذه الأرض والتعصب لهذا الماضى ، ولكن بمعنى التمثل والاستيعاب ، واستلهام القيمة الدافعة إلى التواصل والاستمرار .

وإذا كانت الأرض من ناحية هى التسكين المادى للرقعة المعاشية التى يرتكز عليها الفرد ومنها ينطلق ، لأنها الرقعة التى فيها نبت وفوقها ينمو وعلى امتدادها تكتب له الحياة ، فإن الماضى من ناحية أخرى هو التوصيف الروحى لأبعاد المعنى وأغوار القيمة التى يستمد منها المواطن جوهر إحساسه بالحياة . وهاتان القيمتان معاً هما جناحا المواطن على الأصالة . . بهما يحيا وبدونهما لا يقوى على التحليق .

والقيمة الكبرى التى للأرض ليست فى كونها ملجأ أو مأوى ، وإنما هناك قيمة جوهرية للأرض ، أى للأرض باعتبار جوهرها الحقيق وهو الانتماء . . (فنهر النيل) بالنسبة لى لا يعدله أى نهر آخر ، لا (السين ، ولا التيمز ، ولا الفولجا) من حيث أنه يعنى بالنسبة لى مجموعة من الوجدانات أعيشها ، أو هى التى تعيشنى ، وهى التى تقودنى إلى معرفة حقيقتى الداخلية ، وهذا إحساس لا يستشعره من هو فى حالة الانتماء ، وإنما يعانيه من يتملكه الشعور بالاغتراب .

وكذلك الماضى أو التراث لا تتمثل قيمته الكبرى فى كونه مجموعة من الأحداث على المستوى التاريخى ، أو ركام من الشعائر على المستوى الدينى ، أو حزمة من التقاليد على المستوى

الاجتماعى ، وإنما التراث فى جوهره حقيقة روحية قادرة على عقد الصلة بيننا وبين أقراننا ، وقادرة فى الوقت ذاته على طبع فنوننا التعبيرية بعامة بطابع خاص وأسلوب مميز ، فالصين دولة عصرية ولكن لها طابعها الخاص ، وكذلك اليابان دولة عصرية ولكن بأسلوبها المميز ، فالتراث لا يمجد من أجل مكوناته المادية ولكن من أجل العنصر الروحى الذى ينطوى عليه ، والماضى ليس إحدى نتائج التطور التاريخى ، بل هو قيمة عُلْيا تخلع على الحاضر ما له من معنى .

هاتان القيمتان . . الأرض والتراث وهما بمثابة بعدى المكان والزمان ، هما الأساس فى تحديد مفهوم الأصالة ، والذى بدونه لا يمكن تحديد مفهوم المعاصرة . فالمفهومان كما قلنا غير منفصلين وإنما يستدعى أحدهما الآخر بالضرورة ، فأنت لكى تكون عصريًّا لا بد قبلاً أن تكون أصيلاً ، كما أنك لن تستطيع أن تكون أصيلاً إلا من خلال تفسيرك لنوعية موقفك من التراث ، أعنى من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف حياتك المعاصرة .

ولكن هل يمكن أن يكون الإنسان إلا عصريًّا ؟ أعنى هل يملك الإنسان إلا أن يكون عائشاً عصره بشكل أو بآخر ؟

فى إطار هذا التساؤل ينبغى لنا أن نضع بين قوسين نمطين كلاهما بعيد عن التصور السليم لمعنى العصرية أو المعاصرة . أحدهما هو النمط السطحى أوالمسطح الذى يلقى بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة فلا يأخذ من العصرية سوى جانبها الشكلى لا الجوهرى ، والذى يتمثل فى المخترعات الآلية والمبتكرات العلمية كالآلة والصاروخ ، والمدنية الصناعية والسلوك العصابى وكافة وسائل الترفيه والإعلام .

والآخر هو النمط الزائف أو القشرى الذى يخلط بين مفهومى الجدة والعصرية ، فينظر إلى كل جديد على أنه بالضرورة عصرى . . وصحيح أن من الجديد ما هو عصرى ، ولكن الصحيح أيضاً أن الجديد ليس دائماً وبالضرورة عصريًّا . وإلا فإن الواقع يدلنا على أن الفلاح فى حقله قد يركب الجرار ويعامله معاملته للجاموسة ، وكذلك العامل فى مصنعه قد يدير الآلة إذا تعطلت بمجموعة من التعاويذ الدينية ، فكلاهما ليس عصريًّا وإن اعتمد على مخترعات جديدة ، فليس المهم بالنسبة للإنسان العصرى أن يملك «مخترعات» العصر ، ولكن المهم هو فهم «روح» العصر ، ولا يتأتى ذلك إلا بأن يوضع الإنسان المعاصر فى قلب عصره ، لا منعزلاً عن جذوره التراثية ، ولكن رابطاً بين الواقع والتاريخ .

وأن يكون الإنسان معاصراً معناه أن يعيش عصره ، لا بمعنى الانفعال ولكن على مستوى الاستكناه ، فالإنسان المعاصر ليس صنيعة عصره ، بل هو صانع ذلك العصر ، هو محور ما يجرى فيه من أحداث ، وهو صاحب ما تثور فيه من قضايا ، ومن هنا – لا من هناك – كان لزاماً على الإنسان العصرى ألا يرتبط بالتاريخ ارتباطاً طوليًّا فحسب ، وإنما يرتبط به كذلك ارتباطاً عرضيًّا ، بمعنى أن تترابط فى نفسه أحداث عصره ، سواء على الصعيد المحلى أم الصعيد العالمى ، مشكلة فى ضميره بانوراما الإنسان المعاصر.

ومن هنا أيضاً كان حتماً بالنسبة له أن يرتبط بإطار عصره الحضارى سواء فى مستوياته العلمية والتكنولوجية ، أو فى مستوياته الثقافية والاجتماعية ، فهو عصرى لأنه يعيش عصره بكل أبعاده الحضارية ، وعصريته نابعة من مقدار تمثله لروح هذا العصر.

نقيضتان إذن يعيش بينهما أدبنا العربى المعاصر ، وتشكلان فيما بينهما الأزمة المنهجية التى يعانيها هذا الأدب فى هذه المرحلة الهامة من مراحل تطوره . . ولا خلاص له من هذه الأزمة إلا بتوقيع معاهدة سلام . . دائم وعادل بين كلا الطرفين ، وأعنى بهما الأصالة من ناحية والمعاصرة من ناحية أخرى.

ولا يبدو التناقض إلا فى الظاهر ، لأنهما فى حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة يكمل كل منهما الآخر ، بحيث لا يكون النقص فى أحدهما إلا نقصاً فى كليهما كما سبق أن أوضحنا . . فأن نكون عصريين ، معناه قبلاً أن نكون أُصلاء ، وبمقدار ما نكون أُصلاء نكون معاصرين . .

وأقصد «بالأصالة» هنا أن يصدر الكاتب فى كتابته عن ذاته أولاً بحيث تجىء هذه الكتابة نابعة أصلاً من طبيعة الأدب فى بلاده ، معبرة بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب فى الفن والتعبير ، غير منعزلة عن أبدع وأروع ما فى تراثه القومى على مر العصور ، أما «المعاصرة» هنا أيضاً فمعناها أن يعيش الكاتب واقع عصره ، معبراً عن روحه ، مستفيداً من إنجازاته ، معتركاً مع قضاياه ، محاولاً بعد ذلك ألا يطل عليه من الخارج متأملاً ، بل أن يحياه من الداخل مجدداً ، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره.

والسؤال الآن هو هذا . . . كيف يستطيع أدبنا الحاضر أن يوفق بين أصالته ومعاصرته ، بحيث تكون الأصالة طابعاً متسقاً تلتقى فيه قيم الجماعة بقيم الفرد ، والمعاصرة سمات عامة تتحد فيها مزايا القديم بمزايا الجديد ؟.

إن الإنسان العربى المعاصر، يتجه إلى تأكيد ذاتيته ، وهو ما يتجلى بشكل واضح فى الفكر والأدب والفن ، فهو يثور على جمود التقاليد ، ويحاول أن يعيش واقع عصره ، وأن تكون له رؤاه الخاصة فى التفكير والتعبير ، ولذلك فهو يتأثر بالأنماط الغربية الجديدة فى مواجهة الأنماط التقليدية الموروثة ، ويرى فى هذا التأثر نوعاً من إثبات معاصرته . . وتأكيداً لذاتيته فى مواجهة مجتمعة ، ولكنه يشعر من ناحية أخرى بأنه إنسان ضائع فى خضم الحضارة الغربية الحديثة ، التى تلتهم ذاتيته وقوميته فى وقت واحد ، فلا يجد بُدًّا من الاستمساك بتراثه العريق فى مواجهة هذه الحضارة ، بحيث يكون أكثر صدقاً مع ذاته فى العودة إلى هذا العالم ، وبحيث تكون أصالته فى محافظته على هذا التراث ، والصدور عنه من جديد .

وهذا هو موقف جيل الرواد ، الذى عبر عنه «توفيق الحكيم» بقوله :

« . . . إن الأصالة فى الأشياء والأحياء ، هى فى ذلك الاحتفاظ المتصل بالمزايا الموروثة ، كابراً عن كابر ، وحلقة بعد حلقة ، هكذا يقال فى شعب أو رجل أو جواد ، وهكذا يقال فى فن أو علم أو أدب ، عراقة الأدب فى طابعه المحفوظ المنحدر إلينا من بعيد » . .

ولكن الإشكال يظل قائماً . . ذلك لأن صدور الأديب عن تراثه لا يكفى لكى يسمى أصيلاً ، وإنما يسمى أصيلاً حين يضيف إلى ماتلقاه من تراث الأقدمين شيئاً من روحه الخاص ورحيقه الذاتى ، بحيث يختلف عن القديم وإن تجانس معه فى الروح والطابع .

ويزداد الإشكال تعقيداً عندما يكتسب بعده الحضارى . . فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء فى الفكر ، أم فى الفن ، أم فى الأدب ، أم حتى فى الحياة ، وأقصد بالنظرية العامة . . الفكرية العريضة التى يقف فوقها كل منشط إنسانى ، كما فى حالة (البراجماتية) فى أمريكا ، (والتجريبية) فى إنجلترا ، (والعقلانية) فى فرنسا ، (والمثالية) فى ألمانيا ، (والواقعية) فى الاتحاد السوفيتى .

على أن هذا الإشكال ذاته هو الذى واجه أدباء الجيل الماضى ، وحاولوا أن يتصدوا له بالتوفيق بين القديم والجديد ، على أن يأخذوا من القديم ما يرونه جديراً بالبقاء ، وينتفعوا من الجديد بما لا يتعارض مع هذا القديم ، وهذه المحاولة التوفيقية تشبه فى كثير من الوجوه موقف مفكرى العرب القدامى ، عندما تصدوا لثقافة الإغريق ، وأخذوا عنها نقلاً وترجمة ، فوضعوا «أصالتهم» نصب أعينهم واختاروا طريق التوفيق بين قديمهم الموروث وجديدهم الوافد ، على أساس من نقد القديم والاختيار من الجديد ، فظهرت محاولات التوفيق بين

العقل والدين ، أو بين الحكمة والشريعة ، أو بين النقد والخلق عموماً فى الأدب .

والذى يعنينا الآن ، هو أن هذه المحاولة التوفيقية بالنسبة لأدباء جيلنا الماضى فى موقفهم من الحضارة الغربية ، تضمنت الجمع بين الفردية والقومية ، فأدب الأديب إنما يكون معبراً عن الخصائص القومية لشعبه ولغته وتراثه ، مُعرباً فى ذات الوقت عن ذاتية صاحبه من حيث تأثره بالثقافات المتاحة له فى عصره .

ومن هنا كان اهتمام أدباء هذا الجيل بقضية «التأصيل» أعنى بدراسة التراث وإعادة تفسيره بحثاً عن قيمه الأصلية ، كما فعل «طه حسين» مع «المعرى ، والمتنبى» ، وكما فعل «العقاد» مع «ابن الرومى ، وأبى نواس» ، وكما فعل «المازنى» مع «الخيام ، وبشار بن برد» ، وكما فعل «مصطفى عبد الرازق» مع فلاسفة الإسلام ، وكما فعل «محمد مندور» مع نقاد العرب القدامى .

على أن قضية التأصيل هذه ، وإن كانت قد استطاعت بالنسبة لأدباء الجيل الماضى ، أن تحل التناقض الذى بدا لهم فى ذلك الحين بين الفردية والقومية أو بين التراث القومى والثقافات الأجنبية ، على اعتبار ألا تناقض بين ذاتية الأمة ، إذا نظرنا إلى الأدب القومى بالقياس إلى آداب الأمم الأخرى ، وبين ذاتية الكاتب ، إذا نظرنا إلى أدبه بالقياس إلى أدب معاصريه ، أقول إن قضية «التأصيل» هذه لدى أدباء الجيل الماضى ، لم تستطع أن تستوعب قضية «التعصير» لدى أدباء الجيل الحاضر ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يديروا ظهورهم للأشكال الجديدة فى الأدب والفن . . من (سيريالية) إلى (وجودية) إلى (تجريدية) إلى (عبثية) إلى (بنيوية) إلى آخر هذه الأشكال التى أصبح لها أثرها وتأثيرها فى الثقافة الأوربية المعاصرة ، وأصبح لزاماً على أدباء جيل المعاصرة الذين يحاولون أن يجعلوا من أدبنا جزءاً من الآداب العالمية أن يقيموا لها كل اعتبار .

إن هذه التيارات التى تعبر بلا شك عن اهتزاز قيم الحضارة ، برفضها الأشكال المنطقية فى الأدب والفن ، والتى تجاهلها الدكتور «هيكل» وأنكرها «العقاد» وأعرض عنها «طه حسين» ، ولم يلتفت إليها أدباء الجيل الماضى ، باتت تشكل تحدياً ثقافيًّا بالنسبة للأديب المعاصر ، فلا هو قادر على تجاهلها كلية ، ولا هو بمستطيع أن يقلدها تقليداً كاملاً ، وربما كان «توفيق الحكيم» باعتباره همزة الوصل بين جيلين ، جيل الريادة ، وجيل المعاصرة أولئك الذين صدروا عن تراثنا القديم برؤى جديدة ، وهؤلاء الذين يحاولون أن يجعلوا من أدبنا العربى جزءًا

من الآداب العالمية ، هو الذى اعترف صراحة بهذه التيارات ، وبما لامتداداتها من خطر فى الثقافة المعاصرة ، فراح يقول فى مقدمة مسرحيته «يا طالع الشجرة» :

«إذا كانت السِّمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح . . إلخ هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطق فى كل تعبير فنى ، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة . . فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم . .».

أى أن محاولة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، فى وحدة حية يتلاقى فيها القديم الأصيل والجديد المعاصر ، وإن كانت قد داعبت فكر «توفيق الحكيم» وخياله ، فراح يعمل لها حساباً خاصاً ويقيم لها ما تستأهله من وزن ، فإن ما ينبغى أن نخشاه على حد تعبيره هو أن يجمد فننا فى قالب واحد ، فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الاتجاهات .

ولكن دعوة «توفيق الحكيم» ، كما هو واضح ، كانت دعوة محدودة بحدود الوعى الفردى محكومة بانتماءات ومعطيات جيل الريادة ، بحيث تبدو الهوة واسعة بين الثورة المستمرة فى الأشكال الأدبية والفنية ، وبين هذه الأشكال وأصولها الرسمية أو الشعبية فى تراثنا القومى ، الأمر الذى يحتاج إلى رؤية مغايرة لكيف العلاقة بين التأصيل والتعصير ، بما تنطوى عليه الأصالة من ولاء للأصول والجذور ، وبما تستلزمه المعاصرة من إحساس بنبض العصر ، وإيقاع التغير ، وهذا ما عبر عنه «نجيب محفوظ» باعتباره حلقة وصل بين الجيلين مع اقتراب من جيل المعاصرة ، أكثر من «توفيق الحكيم» الذى هو أقرب إلى جيل «الأصالة» ، حيث يقول : «ولكنى أستطيع أن أقول إنه ليس المهم إدخال شكل جديد إلا إذا كان مقروناً برؤيا جديدة ، والحق أن الموجودين قد يكونون أخطر من المجددين ، وعلى أى حال فالمأمول أن يفيد من بعدنا ، من جهودنا ، ليبلغوا بالفن منزلة عالمية ، لقد قمنا بتأصيل الفن الروائى ، أما الجيل الجديد فسوف يدفع بالرواية العربية إلى المستوى العالمى . .» .

وهذا معناه أن القضية فى صحيحها هى قضية أجيال ، وأن خير تحديد للمعاصرة هو البدء بالجيل الحاضر ، على أن يظل هذا الجيل مرتبطاً بالديمومة التاريخية ، التى تجعله ينظر حتى إلى الماضى بمنظار الحاضر ، وإلى «المعاصرة» على أنها الإيقاع الحركى المتغير فى مسيرة الأصالة ، وعياً بالتاريخ واستلهاماً للتراث ومواكبة لروح العصر .

وهذا الكتاب «صرخات فى وجه العصر» إطلالة «بانورامية» واسعة على شخصيات فى الفكر والأدب والفن، فى الفكر الفلسفى والأدب الروائى والفن المسرحى، كان ولا يزال لها دورها المؤثر على ضمير العصر باعتبارهم شهود إثبات، وأيضاً شهود نفى على عصرنا الحاضر، وبحيث لا يمكن لأى مثقف عصرى مبدعاً كان أو ناقداً، إلا أن يكون قد تأثر بأكثرهم فى جانب من جوانبه، إن كان بحق يعيش عصره، وتردد فى كتاباته أصداء العصر.

فالمفكر أو الأديب أو الفنان، ممن تناولت فى هذا المتاب، كان بحق صرخة فى وجه عصره، صرخة تمرد واحتجاج على أشياء بعينها، وفى ذات الوقت دعوة إلى التجديد فى الخلق والإبداع، وكأنما يحمل فى إحدى يديه قولة «لا» ويحمل فى اليد الأخرى قولة «نعم» ولا يكتفى بصرخة الثورة «يسقط العالم» بل يستكملها بصيحة التعمير: «أنا أبنيه أفضل مما هو الآن».

فهو صرخة وصيحة فى وقت معاً، صرخة نفى وصيحة إثبات، ومن النفى والإثبات يولد التطور، وينبع التغيير، وينبثق الميلاد الجديد.

ولا شك فى أن شخصيات أخرى، غير الشخصيات الواردة فى هذا الكتاب، كان لها أثرها على جبين العصر، فضلاً عن تأثيرها فى وجدان الجيل، ولكن الذى لا شك فيه أيضاً أن شخصيات هذا الكتاب، كانت صرخاتها أعلى، وصيحاتها أقوى، بحيث لا يمكن إغفالها أو تغافلها فى رحلة العبور إلى الشاطئ الآخر من المعادلة الصعبة التى تؤرق وجداننا الثقافى، وأعنى به شاطئ المعاصرة.

فهم جميعًا منارات على الشاطئ الآخر، لابد لنا من أن نهتدى بنورها. . ذلك النور الباهر، إن كان لنا أن نسبح فى تيار أحد شاطئيه هو الأصالة والشاطئ الآخر هو المعاصرة.

وهذا الكتاب «صرخات فى وجه العصر» لا يمكن عزله عن أخ له سبقه إلى النشر وهو كتاب «ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة» الذى طرحت فيه قضية «التأصيل»، «والتعصير»، من خلال دراسات فى النقد التطبيقى، تناولت جوانب بعينها من ثقافتنا الحديثة فى الفكر الفلسفى، والنقد الأدبى، والشعر الغنائى، والمسرح الشعرى، فضلاً عن الرواية والقصة القصيرة، وعبر ثلاثة أجيال متعاقبة فى كل جانب من هذه الجوانب، هى جيل الريادة وجيل الحداثة وجيل المعاصرة.

وحسبي بهذين الكتابين . . (كتاب الأصالة) و (كتاب المعاصرة) ، أن أكون قد طرحت القضية ، وهى أطروحة يد لا تزال قصيرة ، لقضية لا تزال كبيرة ، ولكن عزائى هو أن العين لا تزال بصيرة . . بصيرة بهذه القضية الكبيرة ، فإلى كتب أخرى ، إن شاء الله .

جلال العشرى

الصرخة الأولى

«هيجل»
الحياة هى حياة الفكر

«إن تاريخ العالم هو تطور الشعور بالحرية ، وهذه هى النهاية الأخيرة للكون ، هذا والتاريخ الإنسانى هو تاريخ الفكر ، كما أن الحياة الإنسانية ة حياة مفكرة»

«هيجل»

من الفلاسفة من يفلسف حياته ويحيا فلسفته ، لما تحفل به هذه الحياة من زلازل روحية عنيفة ، وتجارب نفسية حادة ، لا يملك الفيلسوف معها إلا أن يعيشها ويحياها ويتحد بها ، ويتخذها نقطة انطلاق فى فلسفته بخاصة وفى تفكيره بوجه عام.

والحق أن فلسفة «الواحد» من هؤلاء لا يمكن أن تنفصل عن حياته ، بل لا يمكن النظر إلى حياته نفسها بمعزل عن هذه الفلسفة . وكيف يمكن غير ذلك ، وصاحبها ليس فيلسوفاً يتخذ من الفلسفة صناعة له ، أو عالماً يعكف على منهجه العلمى ، أو لاهوتيًّا كل همه أن يشتغل باللاهوت ؟

ومن هنا كان فيلسوف الحياة ، هو ذلك الإنسان الذى تراه دائماً مشتعل الوجدان متوهج العاطفة ، تشيع فى نفسه سورة القلق وتضطرم فى باطنه جذوة الألم ، يجتذبه العالم من ناحية وتؤرقه الرغبة فى مجاوزة هذا العالم من ناحية أخرى ، فلا يمكن إزاء هذا كله ، إلا أن يلقى بنفسه فى آتون التجربة ، آملاً من وراء ذلك أن يصل إلى «الحقيقة» حقيقة نفسه ، وحقيقة الآخرين ، وحقيقة العالم من حوله.

وإذا كانت تلك هى الركيزة المحورية التى ارتكزت عليها «فلسفة الوجود» وهى الفلسفة

التى تنصرف عن «المجرد» إلى «المشخص» وتتحول عن «الماهية» إلى «الوجود» وتتعلق بالإنسان من حيث هو موجود فردى ، وإذاكان الوجوديون فى العصر الحديث من أمثال «كير كجارد ، ونيتشه ، وجبريل مارسيل ، وجان بول سارتر» قد هاجموا «فلسفة الماهية» باعتبارها فلسفة عقلية خالصة ، تغفل عن مشكلة الوجود ، وتجعل الإنسان أسيراً لمجموعة من التركيبات الذهنية المجردة ، فإن جذور هذا الاتجاه ترتد إلى الزمن القديم ، عندما احتلت مشكلة الإنسان المكانة الأولى فى تفكير الفلاسفة ، فخاض فيها «سقراط» فى العصر القديم ، وعاناها «أوغسطين» فى العصر الوسيط ، وعنى بها عناية بالغة كل من «بسكال ، ومين دى بيران» فى العصر الحديث.

ولكن هل معنى هذا أن «فلسفة الوجود» كفيلة بالقضاء على «فلسفة الماهية» وأن فلاسفة الحياة أهم بكثير من فلاسفة الفكر؟ هل معنى هذا أن «فيلسوف المذهب» من أمثال «أفلاطون ، وأسبينوزا ، وكانط ، وهيجل» ، رجل حرفته التأمل ، وبضاعته الكلام ، وأنه على حد تعبير «كير كجارد» أشبه بمن يبتنى لنفسه قصراً ، ولكنه يسكن إلى جواره كوخاً حقيراً؟

وهل معنى أن يصبح «كير كجارد» زعيماً للفلسفة الوجودية ، وألد أعداء الفلسفة الهيجلية ، أن نضع باقة من الزهور على قبر «هيجل» فى ذكرى مرور مائتى عام على مولده ، لكى نجرى مسرعين إلى كتب «كير كجارد» وكتب غيره من الثوار؟

كلا بطبيعة الحال ، فإن «كيركجاد» نفسه لم يبدأ إلا من حيث انتهى «هيجل» ، وفضلاً عما يتردد فى فلسفة هذا الفيلسوف من أصداء العصر الذى عاش فيه ، وفضلاً عن الإطار الحضارى الذى صدر عنه ، والذى شكل موقفه من التاريخ خصوصاً ، ومن الحضارة بوجه عام ، وفضلاً عما فى فلسفته من جدة وعمق وأصالة ، ستظل البشرية تستبقيها ضمن تراثها الإنسانى الخالد ، فضلاً عن هذا كله ، فإن الإنسان المعاصر لا يسعه إن هو أراد أن يكتسب شيئاً من المنظور التاريخى عن الماركسية والوجودية ، وعن البراجماتية والفلسفة التحليلية ، وعن البنيوية أوعلم اللغة العام ، وعن الأرثوذكسية الجديدة ، أو ما يسمى بالنزعة النقدية الجديدة ، لا يسعه إن أراد أن يكتسب شيئاً من ذلك ، إلا أن يأخذ فى اعتباره تأثير «هيجل» باعتباره مركز إشعاع حقيقى لهذه المذاهب وتلك الاتجاهات.

وإذا كان المنهج (الجدلى الهيجلى) قد وجد طريقه فى عالمنا المعاصر ، وكان «أكثر من

نصف سكان العالم » يؤمنون بهذا المنهج ، فضلاً عما يشيع فى المؤلفات المعاصرة من كلام عن وحدة الأضداد ، وحتمية التاريخ ، وضرورة التطور الاجتماعى ، والتناقض بين مصالح العمال وأصحاب رءوس الأموال ، والصراع بين الطبقات وبين النظامين الرأسمالى والاشتراكى ، فما أجدرنا ، إن أردنا أن نعيش هذه المفاهيم التى يصطرع بها عالمنا المعاصر ، أن نعود إلى ينبوعها الأصيل ، إلى مصادرها الأولى ، حيث « هيجل » وكتابات « هيجل » .

الفيلسوف فى تيار عصره :

لم يولد « هيجل » فى جو عاصف ، ولم يعش حياة حافلة بالأحداث ، إلا أن تكون مؤلفاته هى الأحداث المعلمة فى حياته ، وأن تكون هذه المؤلفات صدى وتعبيراً عن روح عصره . وكأن « الدهاء التاريخى » الذى تحدث عنه « هيجل » هو الذى شاء أن يضع هذا العقل الكبير والعظيم معاً فى فترة من أشد فترات التاريخ الحديث حرجاً وثراءً فى وقت واحد ، فقد تقاسم القرنان الثامن عشر والتاسع عشر حياته مناصفة (١٧٧٠ – ١٨٣١) ، بحيث عاش فيلسوفنا فى مرحلة الانتقال التى شهدها هذان القرنان ، وعانى كل ما تعانيه فترات الانتقال من دراما التغيير السياسى والاجتماعى والحضارى .

فهو يشهد اندلاع الثورة الفرنسية ، وما ترتب على قيام هذه الثورة من المناداة بتحرير الإنسان ، وبث قيم الحرية والإخاء والمساواة فى عصر خلا تماماً من كل سابقة لهذه القيم النبيلة . وهو يعيش فى مجتمع إقطاعى تسوده رجعية النبلاء الذين يستغلون الطبقة الوسطى أبشع الاستغلال ، فيعانى صراع النظم الاجتماعية وتطاحنها المرير الحاد . النظام الإقطاعى من ناحية ، والنظام البورجوازى من ناحية أخرى . وهو يولد فى وقت يشهد أفول عصر التنوير بكل ما ينطوى عليه من إيمان بالعقل ، وتشبث بالقواعد الكلاسيكية الجامدة ، ويتفتح لبزوغ عصر الرومانتيكية بكل ما ينذر به من إيغال فى العاطفة وإسراف فى الخيال .

وهو يشهد بعد هذا كله تحولات هائلة وأحداث معلمة تترك بصماتها الواضحة على جبين هذا العصر ، يشهد العالم المشهور « وات » وهو يحقق استغلال البخار فى الصناعة ، ويقيم أول مصنع للنسيج فى العالم ، ويشهد العالم الفرنسى « لافوازيه » وقد نجح فى تحليل الماء ، كما يشهد اختراع التلغراف البصرى ، واختراع آلة حلج الأقطان ، واختراع العمود الكهربائى ، ويشهد

إلى جوار هذا كله ، موت « فردريك الثانى » ، وإعدام « لويس السادس عشر» وإعلان استقلال الولايات المتحدة الأمريكية ، وقيام الحروب النابليونية ، وقصف مدينة بينا بالمدافع ، ثم انتهاء حكم « نابليون » وقيام التحالف المقدس .

عناصر متضادة وتيارات متضاربة وتناقضات كثيرة تموج بها الحياة فى عصر « هيجل » ، وكان لزاماً على فيلسوفنا الشاب أن ينصهر فى دوامة هذه المتناقضات منذ طفولته الباكرة ، وكان لزاماً عليه كذلك أن يسبح فى تيار عصره ، يتأثر به بمقدار ما يؤثر فيه ، ومن التأثر والتأثير يولد الوعى ويمضى التطور .

فإذا كان العصر حافلا بكل هذه المتناقضات ، وكذلك الكون ، بل كذلك الإنسان ، فما هى الرابطة التى تجمع بين كل هذه المتناقضات فى وحدة واحدة ؟ .

هذا هو السؤال المحورى الذى ظل يؤرق عقل فيلسوفنا طوال حياته ، وما كانت حياته كلها إلا بحثاً عن الإجابة الكافية عن هذا السؤال : بحثاً عن نوع هذه الرابطة من ناحية ، وكيفية الكشف عنها من ناحية أخرى » .

حياة بلا أحداث :

ولو أننا حاولنا أن نتعرف على الأحداث الناتئة فى حياة هذا الفيلسوف ، لما وجدنا غير النذر اليسير مما روته شقيقته ، وما رواه بعض رفاقه ، وما ذكره هو فى مذكراته التى كان قد بدأ يدونها وهو فى الرابعة عشرة من عمره ، من هذا كله نستطيع أن نعرف عن « هيجل » أنه ولد فى ٢٧ أغسطس عام ١٧٧٠ بمدينة اشتوتجارت بألمانيا ، وأن اسمه بالكامل هو « جورج فلهيلم فريدريش هيجل » .

أما أبوه « جورج لودفيج هيجل » فكان يعمل موظفاً حكومياً ، وكان على جانب من اليسار يفوق ثقافته ، على العكس من أمه « ماريا المجدلية » التى كانت تتمتع بقدر أكبر من التعليم والثقافة ، وكان لها تأثير قوى على « هيجل » فى دراسته الأولى : فهى التى أشرفت على دراسته عندما أرسله والده إلى المدرسة الألمانية وهو فى الثالثة من عمره ، وهى التى زودته بقواعد اللغة الألمانية عندما ألحقه والده بالمدرسة اللاتينية وهو فى الخامسة من عمره ، وحتى عندما التحق بالمدرسة الثانوية وهو فى العاشرة وبقى فيها حتى الثامنة عشرة ، وتذكر شقيقته فى الرسالة التى بعثت بها إلى أرملته بتاريخ ٧ يناير سنة ١٨٣٢ ، أن « هيجل » كان يحصل على

جائزة سنوية طوال مراحل دراسته بالمدرسة اللاتينية ، لأنه كان دائماً من الطلبة الخمس الأول ، وأن ترتيبه كان الأول باستمرار طوال دراسته بالمدرسة الثانوية . وأن أستاذه « ليفلر » الذى كان يحبه كثيراً أهداه وهو لا يزال فى الثامنة الترجمة الألمانية لمسرحيات « شكسبير » ، وكان أول ما قرأه « هيجل » من هذه المسرحيات مسرحية « زوجات وندسور المرحات » .

وتكشف لنا المذكرات التى كتبها « هيجل » فيما بين عامى ١٧٨٥ – ١٧٨٧ عن قراءاته فى هذه المرحلة ، وعن عنايته الخاصة بالآداب اللاتينية واليونانية ، وعن ميله الطبيعى إلى اليونان أكثر من ميله إلى الرومان ، وإن كان قد أجهد نفسه فى قراءة الرومان والأدب اللاتينى حتى لا يرتد إلى الوراء .

وفى سن السادسة عشرة ، قام « هيجل » بترجمة كاملة عن اليونانية لكتاب « لونجينوس » Longinus « فى الجلال » وهى نفس السنة التى درس فيها « الإلياذة » وقرأ « شيشرون » ، وطالع « يوربيدس » . وفى السنة التى تلتها مباشرة ١٧٨٦ شرع فى ترجمة (متن الأخلاق) « لإبكتيتوس » ، أما فى عام ١٧٨٨ وقبل التحاقه (بمعهد توبنجن) ، فقد درس الأخلاق « لأرسطو » ، وقرأ (أوديب فى كولونا) « لسوفوكليس » ، ومن بعدها أعجب إعجاباً شديدا بهذا الشاعر اليونانى القديم ، فواصل قراءة جميع مسرحياته ، وترجم بعضها إلى اللغة الألمانية ، ومن أهم ما ترجمه وتأثر به مسرحية « أنتيجونا » التى تمثل فى رأيه جمال الروح الإغريقى تمثيلا كاملا ، والتى ظل متحمساً لها طوال حياته لما تنطوى عليه من قمة فى الجمال ، وعمق فى الأخلاق .

وقبل أن يلتحق « هيجل » بذلك المعهد الدينى ، كان قد أنجز « حواراً بين أوكتاف وأنطوان وليبيدوس » وحواراً آخر عن « الديانة لدى الإغريق والرومان » ، وفى سنة ١٧٨٨ كتب بحثاً عن « بعض الفوارق والاختلافات بين الشعراء القدامى والمحدثين » وهى البحوث الثلاثة التى نشرها « هوفميستر » عام ١٩٣٦ بعنوان (وثائق خاصة بتطور « هيجل ») .

الفيلسوف العقلى فى المعهد الدينى :

كان هذا كله قبل عام ١٧٨٨ ، وهو العام الذى التحق فيه « هيجل » بمعهد (توبنجن) لدراسة البروتستانتية بمنحة حكومية من الدوق كما كانوا يسمونها فى ذلك العصر . وكان هذا

المعهد ذائع الصيت فى تخريج القساوسة الإنجيليين ، وقد تخرج فيه عدد كبير ممن كان لهم شأنهم فى الحياة الأكاديمية الألمانية ، وممن كانوا أصدقاء مقربين لفيلسوفنا « هيجل » .

وفى هذا المعهد تعرف « هيجل » على أهم صديقين لازماه فى حياته ، وتأثر بهما بمقدار ما أثر فيهما ، أحدهما هو الشاعر « هيلدرلين » الذى اشترك مع « هيجل » فى حب اليونان والشعر والفلسفة ، وقرأ معه كتب الدراما الإغريقية ، واطلع معه جنباً إلى جنب على مؤلفات « أفلاطون » . وقد تأثر « هيجل » بصديقه الشاعر إلى الحد الذى جعله ينظر إلى الشعر باعتباره أسمى الفنون ، كما تأثر « هيلدرين » بصديقه الفيلسوف حتى لقد ظهرت أعراض (الجدل الهيجلى) على أعمال « هيلدرين » الشعرية .

أما الصديق الآخر الذى تعرف عليه « هيجل » فهو الفيلسوف « شيلنج » الذى كان يصغره بخمسة أعوام ، وإن كان قد سبقه إلى النشر ، « وشيلنج » هو (فيلسوف الهوية) الذى يذهب إلى القول بأن الروح والطبيعة هما نفس الشىء ولكن ممثلاً فى المطلق ، وقد كان « هيجل ، وشيلنج » يجتمعان معاً لمناقشة الأفكار الفلسفية والآراء السياسية ، كما تعاونا معاً فى أثناء وجودهما فى (يينا) على إصدار صحيفتهما النقدية الفلسفية ، التى شرح فيها « شيلنج » أبعاد فلسفته ، ونشر فيها « هيجل » أهم مقالاته (الإيمان والمعرفة) ، (حول جوهر الفلسفة النقدية) ، (الطرق العلمية لتناول الحق الطبيعى) .

وبعد « هيلدرلين ، وشيلنج » ، يجىء « لوتفين Leutwin » الذى زامل « هيجل » فى المعهد ، والذى نشر بعد وفاة « هيجل » بثمانية أعوام ، ١٨٣٩ ، ذكرياته عن « هيجل » أيام أن كان طالباً فى المعهد الأسقفى المشهور ، وربما كان أهم ما جاء فى هذه الذكريات هو وصف « لوتفين » لسلوك « هيجل » بأنه كان « بوهيميًّا » وهو سلوك لم يكن يتفق فى بعض الأحيان مع تقاليد المعهد الدينى .

ومهما يكن من أثر هذا المعهد ، ومن أمر السنوات الخمس التى أنفقها فيه « هيجل » دراساً للاهوت ، فلا يبدو أن « هيجل » كان يحتفظ – سواء للمعهد أو للسنوات الخمس – بذكريات جميلة أو عميقة ، فها هو يبعث برسالة إلى صديقه « شيلنج » يسخر فيها من . . « أولئك اللاهوتيين الذين يأخذون المسائل المهلهلة على أنها أمور صلبة يقيمون فوقها معابدهم القوطية » .

وهكذا تخرج « هيجل » فى معهد (توبنجن) عام ١٧٩٣ ، بعد أن ناقش بحثه أمام لجنة

المعهد ، وأعلن عن عدم رغبته فى ممارسة مهنة القسيس ، وعن رغبته فى ممارسة مهنة التعليم ، واستكمال دراسته للفلسفة والآداب .

الفيلسوف يشتغل بالتعليم :

وفى مدينة « برن » عاصمة الاتحاد السويسرى ، وفى أحد بيوت الأشراف ، ظل « هيجل » يدرس لأبناء هذا البيت حتى عام ١٧٩٦ ، وخلال هذه السنوات الثلاث مارس « هيجل » حياته متحرراً من أغلال المعهد وأصفاده ، متخلصاً من نظامه القاسى العنيف ، فقرأ « مونتسكيو » ، واطلع على « جيبون » ، وعكف على دراسةالفيلسوف العظيم «كانط » .

أما «كانط » فقد شكل نقطة تحول هامة فى تفكير « هيجل » الفلسفى ، وبخاصة ماكتبه كانط فى الأخلاق ، فقد تخرج « هيجل » فى نفس السنة التى أصدر فيها «كانط »كتابة الشهير (الدين فى حدود العقل) وذهب « هيجل » إلى برن مبهوراً بكتاب كانط فكان من اليسير أن يقع أسيراً لكتابات العقليين من فلاسفة القرن الثامن عشر.

وتحت هذا التأثيركتب « هيجل » الدراسات التى عرفت فيا بعد باسم (كتابات الشباب أو (الكتابات الدينية «لهيجل ») فى شبابه ، وهى الدراسات التى قام « نوهل Nohl » بتجميعها ونشرها فى مدينة توبنجن عام ١٩٠٧ وقدكتب « هيجل » أولى هذه الدراسات تحت عنوان (حياة المسيح) ، وفى تلك السنة نفسها ١٧٩٥ كتب الدراسة الثانية تحت عنوان (وضعية الديانة المسيحية) .

والذى يهمنا من أمر هاتين الدراستين اللتين جاء ظهورهما سابقاً على ظهور كتابه (ظاهريات الروح) ، هو أنهما كانتا بمثابة الإرهاص الفكرى ، بذلك الكتاب الخطير ، الذى يعد مدخلاً إلى مذهبه الفلسفى ، والذى وصف فيه الظواهر الذهنية وآثارها فى حياة الإنسان ، شارحاًكيف يرتفع الوعى من المراتب الدنيا إلى المراتب العليا حتى يصبح هو والمطلق شيئاً واحداً .

وقد اتخذ « هيجل » فى هاتين الدراستين موقف الهجوم من الكنيسة ، ذاهباً إلى أن الديانة المسيحية أثقلت كاهلها بالشرائع والتعاليم ، حتى غدت ديانة حزينة معتمة ترفل فى ثياب الحداد ، وذلك على العكس من الديانة الإغريقية القديمة التى كانت أعياداً للفرح

والابتهاج ، يلتقى فيها الإغريق بالآلهة حتى على موائد الشراب . . بلا كهانة ولا كهنوت ، ولا أتباع يرتدون زيًّا واحداً ، ويرددون كلاماً واحداً ، ويحملون شعاراً واحداً .

الفيلسوف فى رحاب الجامعة :

توفى والد « هيجل » عام ١٧٩٩ أى بعد تخرجه من المعهد بست سنوات ، وكانت أمه قد توفيت عام ١٧٨٣ أى قبل التحاقه بالمعهد بخمس سنوات ، فأصبح الطريق مفتوحاً أمامه إلى « يينا » حيث حريته وانطلاقه ، وحيث الجامعة .

وكانت يينا فى ذلك الحين مركزاً للإشعاع الفكرى والفلسفى ، أو على حد تعبيره (موجة الآداب) ففيها يتنفس «فشته ، وشيلنج» من الفلاسفة ، «وجوته ، وشيلر» من الأدباء ، فضلاً عن الشعراء الرومانتيكيين بعاطفتهم المشبوبة ، وخيالهم الجامح ، وانطلاقهم النشوان .

وهكذا انتقل « هيجل » إلى يينا فى عام ١٨٠١ ، وهناك جدد صداقته القديمة مع « شيلنج » ، وتعاون الاثنان فى إصدار جريدتها الفلسفية النقدية ، التى ظل « هيجل » يكتب فيها إلى أن توقفت عن الصدور عام ١٨٠٣ ، عندما غادر « شيلنج » تلك المدينة .

وفى تلك المدينة ، وفى العام الأول من انتقاله إليها ، أنجز « هيجل » بحثاً عن (مدار الكواكب) باللغة اللاتينية ، هو الذى أهله للتدريس (بجامعة يينا) ، وبمقتضاه تم تعيينه محاضراً بالجامعة ، وإن لم يتابع محاضراته سوى عدد ضئيل جداً من الطلاب .

وفى تلك المدينة أيضاً وفى نفس العام ، ظهر بحثه عن (الفرق بين مذهبى « فشته ، وشيلنج » الفلسفيين) وهو البحث الذى دافع فيه « هيجل » عن فلسفة « شيلنج » ، حتى لقد ذهب البعض إلى القول بتأثره بفلسفة ذلك الفيلسوف .

غير أن أهم ما أنجزه « هيجل » فى تلك الفترة هو كتاب (ظاهريات الروح) الذى يعد بمثابة المدخل إلى مذهبه الفلسفى ، والذى أتمه فى الليلة السابقة لمعركة يينا (١٣ أكتوبر ١٨٠٦) وبعد أن قُصفت يينا بالمدافع ، وتهدمت جدران الجامعة ، كان لزاماً على « هيجل » أن يغادر المدينة إلى أن تنتهى (الحملة الفرنسية) .

وساءت أحوال « هيجل » حتى اضطر إلى قبول بعض المعونات المالية من الشاعر « جوته » . . وازدادت سوءاً عندما وضعت « كريستيان شارلوت » ، وهى زوجة خادم فى بيوت أحد الأشراف ، ابناً غير شرعى « لهيجل » ، سبب له الكثير من المتاعب حتى اعترف به

وضمه إلى أسرته ، وهو الابن الذى مات غرقاً بالشرق الأقصى ، فى نفس السنة التى مات فيها «هيجل» ولكن قبل وفاته بشهرين .

من بامبرج إلى نورمبرج :

توالت الأحداث على مسرح الحياة السياسية والاجتماعية بشكل عنيف وسرعة متزايدة ، فلم يكن أمام «هيجل» إلا أن يرحل إلى «بامبرج» ١٨٠٧ ليتولى رياسة صحيفة يومية محدودة الانتشار ، ظل يرأس تحريرها لمدة عام واحد فقط ، رحل بعده إلى «نورمبرج» حيث عين ناظراً لمدرسة نورمبرج الثانوية ، وظل فى هذا المنصب ثمانى سنوات ، كان يقوم فيها بتدريس الفلسفة والطبيعة والرياضيات ، وهى الدروس التى جمعها فى كتابه المعروف «المدخل إلى الفلسفة» .

وفى سنة ١٨١١ تعرف على «ماريا فون توفر» ، وهى فتاة من أسرة نبيلة ، فاقترن بها فى نفس العام ، وأنجب منها طفلين : «كارل» الذى صار فيما بعد مدرساً للتاريخ بإحدى الجامعات ، و «إمانويل» الذى حقق أمنية جده فى أن يرى «هيجل» قسيساً ، فأصبح هو راعياً رسوليًّا .

وفى نورمبرج ، وفى الفترة من ١٨١٢ إلى ١٨١٦ أكمل «هيجل» نشر كتابه الضخم عن المنطق فى ثلاثة أجزاء ، وهو الكتاب الذى يعد بمثابة حجر الزاوية فى بناء المذهب ، وفيه عرض للمعانى الأساسية . . الميتافيزيقية والمنطقية التى يدور عليها مذهبه المثالى .

وبمقتضى هذا الكتاب تمكن «هيجل» من الحصول على كرسى الفلسفة فى (جامعة هايدلبرج) ، ومن المحاضرات التى ألقاها فى تلك الجامعة نشر (موسوعة العلوم الفلسفية) عام ١٨١٧ وفيها عرض لمذهبه الفلسفى كله .

«هيجل» يدخل برلين :

خلا كرسى الفلسفة بجامعة برلين بوفاة الفيلسوف الكبير «فشته» ، فاتجهت أنظار «هيجل» إلى العاصمة البروسية ، (فجامعة هايدلبرج) على أية حال ليست المنبر الذى يستطيع من خلاله أن ينشر فلسفته على أوسع نطاق .

وفى عام ١٨١٧ عرض عليه المنصب فقبله على الفور ، وبدأ يلقى محاضراته فى فلسفة

القانون ، وما لبث أن أصدر كتابه فى «أصول فلسفة القانون» ١٨٢١ ، فلاقى رواجاً كبيراً واهتماماً بالغاً ، سواء على مستوى الطلاب الذين توافدوا على محاضراته من جميع أنحاء البلاد ، أو على مستوى الدولة التى أوشكت أن تتخذ من (الهيجلية) عقيدة رسمية لها ، أو على مستوى الأساتذة الذين تحمسوا للفلسفة (الهيجلية) وبدءوا يدرسونها فى الجامعة .

وتوالت إنجازات «هيجل» الفلسفية التى عالج فيها بقية أقسام المذهب ، فما أن حل عام ١٨٢٨ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس فى تاريخ الفلسفة) بأجزائه الثلاثة ، وما أن انتهى عام ١٨٢٩ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس فى فلسفة الجمال) فى ثلاثة أجزاء ، وفرغ كذلك من كتابه (دروس فى فلسفة الدين) ، ولكنه لم ينشر إلا بعد وفاته بعام واحد ، أى فى سنة ١٨٣٢ ، وكان قد فرغ أيضاً من كتابه (دروس فى فلسفة التاريخ) ، قبل وفاته بقليل ، وقد نشر عام ١٨٣٧ فى برلين بعد وفاته .

وفى خلال هذا كله ، قام «هيجل» بعدة زيارات خارج حدود بلاده ، قام برحلة إلى بلجيكا ، وبرحلة أخرى إلى هولندا ، ورحلة ثالثة إلى فينا ، ورابعة إلى براغ ، وخامسة إلى باريس ، حيث التقى بالفيلسوف الكبير «فيكتور كوزان» .

وبعد عودته من هذه الرحلات جميعاً ، عين مديراً (لجامعة برلين) ، وظل يشغل هذا المنصب فى الفترة من ١٨٢٩ حتى ١٨٣١ ، وكانت شهرته قد عمت لا أرجاء الوطن الألمانى فحسب ، بل أرجاء العالم المتحضر كله .

وفى صيف عام ١٨٣١ انتشر وباء الكوليرا لأول مرة فى برلين ، فأصيب «هيجل» بالعدوى فى ١٠ نوفمبر ، ومرض فى ١٣ نوفمبر ، وتوفى فى ١٤ نوفمبر عام ١٨٣١ ، فكان موته حدثاً ضخماً لا يقل فى ضخامته عن المكانة التى احتلها ذلك الفيلسوف العظيم .

حياة لا تنتهى :

وهكذا انتهت حياة «هيجل» دون أن تنتهى فلسفته ، أو بالأحرى انتهت حياته دون أن تنتهى ، لأنه إذا كانت حياة هذا الفيلسوف هى كتاباته ، فقد ظلت هذه الكتابات حية فى عقول الكثرة الدارسة من تلاميذه وأتباعه ومريديه ، يقتفى أثرها فيلسوف فى إثر فيلسوف ، وباحث فى إثر باحث ، وقارئ فى إثر قارئ .

وهكذا ظفرت مؤلفات أتباع «هيجل» من أمثال : «تسلر ، واردمان ، وفيشر» ، بشهرة

عالمية واسعة فى تاريخ الفلسفة ، وهكذا أيضاً انتقلت (الهيجلية) إلى عواصم الفكر الفلسفى لتؤثر تأثيرها العميق ، انتقلت إلى إنجلترا : لتؤثر فى كل من «جرين ، وبوزانكت ، وبرادلى ، وماكتجارت» ، وانتقلت إلى الولايات المتحدة : لتؤثر فى «أمرسون ، وجوزيا رويس ، وجون ديوى» الذى كان (هيجليًّا) فى مطلع شبابه ، وفى إيطاليا : طور «كروتشه» التقليد (الهيجلى) ، وفى فرنسا : اعتمد «سارتر» فى كتابه (الوجود والعدم) على «هيجل» اعتماداً كبيراً ، وفى ألمانيا : يكتسب «هيجل» أهمية خاصة فى كتابات «هربرت ماركيوز» الذى يطلقون عليه «فيلسوف الشباب» .

وفيما عدا ذلك ، فإن التناول التاريخى للفن والدين والأدب ، يدين بصورة لا تقل عن الصورة التى تدين بها الفلسفة لذلك العقل العظيم المسمى . . «هيجل» .

فعند هذا الفيلسوف العملاق أن الفن أحد لحظات ثلاث تدرك بها الروح ذاتها ، شأنه فى ذلك شأن الدين والفلسفة ، لكل منهم جذوره فى التجربة الإنسانية ، وقد مضى «هيجل» فى دراسته لعلم الجمال بالبحث أولاً فى الفكرة والمثال ، ثم بحث فى أنماط الفن وتطورها التاريخى ، من النمط الرمزى ، إلى النمط الكلاسيكى ، إلى النمط الرومانتيكى ، وقد ساد هذه الدراسة كلها منطق «هيجل» الجدلى الثلاثى التركيب الذى يفترض فيه الضد ضده ، ثم يأتلفان فى كل مركب يشملهما ، فكما ينطبق هذا الجدل على التصورات الكلية ، فالوجود يفترض اللا وجود ، ثم يأتلفان فى مركب يشملهما هو الصيرورة ، فإنه ينطبق أيضاً على التاريخ الحضارى ، فالحضارة الشرقية القديمة قد افترضت قدوم الحضرة اليونانية الرومانية ، ثم انتهى التطور بقدوم الحضارة الحديثة .

أما بالنسبة (للاستطيقا) ، فإن الجمال هو مركب من التصور والمادة ، والفن الرومانتيكى الحديث مركب من نمطين سابقين عليه هما الفن الرمزى والفن الكلاسيكى ، والفلسفة بدورها هى وعى الروح لذاتها ، وهى مركب من لحظتين أسبق منها ، هما الفن والدين .

وهذا معناه أن الفن والدين والفلسفة ليست بظواهر معزولة عن بعضها ، ولا عن التاريخ والحضارة التى تنشأ فيها ، فمثل الجمال ليست محددة بمعايير ثابتة مطلقة ، وإنما هى مرتبطة كل الارتباط بالتصور التاريخى للمجتمعات التى تنشأ فى حضنها ، وتنمو فى حضانتها .

ولكن هل صحيح مايقوله الفيلسوف الايطالى «بندتوكروتشه» ، من أن (الإستطيقا) عند «هيجل» ، هى خطبة رثاء ، جمع فيها هذا الفيلسوف الصور المتوالية للفن ، واستعرض

المراحل التى تقدم فيها على مدى تطوره ، ثم رتبها فى قبر كتب على شاهده الفلسفة ؟ .

إلا أن الجواب على هذا التساؤل عند « هيجل » ، إنما يُستمد من فلسفته للحضارة والتاريخ .

فلسفة تاريخ الفلسفة :

وفلسفة التاريخ عند « هيجل » مكملة لفلسفة الطبيعة والفن والدين ، وقد كان « هيجل » أشد الفلاسفة المثاليين فى القرن التاسع عشر تأثيراً فى التفكير التاريخى ، وكانت فلسفته التاريخية تطبيقاً للآراء والأفكار لفلسفته العامة التى انتهى إليها بالتفكير المنطق ، لا بالبحث فى الطبيعة والتاريخ .

وعند « هيجل » أن العقل هو الحاكم المسيطر فى العالم ، وأن تاريخ العالم من أجل ذلك يمثل حركة عقلانية ، وقد عرض لتاريخ الشرق والغرب فى ضوء هذه الفكرة موجهاً عنايته إلى ما يريد أن يجده ، لأنه على حد قوله : « من ينظر إلى العالم نظرة معقولة ، يتمثل له العالم بدوره بمظهر معقول » . .

والطبيعة وهى مسرح التاريخ العام ، تجسيد للعقل ، ولو أن مؤثراتها الجغرافية والجوية لا تسيطر على التاريخ .

والتاريخ عند « هيجل » بوجه عام تقدم الروح فى الزمان ، كما أن الطبيعة تقدم الفكرة فى المكان ، هذا والتاريخ العام يبين تقدم الشعور بالحرية من جانب الروح وتحقيقها نتيجة لذلك ، ولهذا التقدم عند « هيجل » مراحل ، فالفكرة تتخذ صوراً متوالية كل صورة منها تسمو على الصورة السابقة ، وبهذه العملية ، عملية التسامى والتجاوز تزداد تأكيداً وثراء ووضوحاً .

ولكل أمة عبقريتها القومية التى تبدو فى مظاهر وعيها وإرادتها ، والتى تحمل ديانتها وآدابها ونظمها السياسية وقوانينها الأخلاقية وبراعتها الآلية ، طابع هذه العبقرية ، والشىء الجوهرى فى التاريخ ، هو الشعور بالحرية ، والأوجه التى يتخذها هذا الشعور بالحرية فى تقدمه وتطوره .

وكما تحمل البذرة كل طبيعة الشجرة ، وطعم الفاكهة وشكلها ، كذلك الآثار الأولى للروح تتضمن تاريخها ، وأهل الشرق القدامى فى رأى « هيجل » ، لم يصلوا إلى معرفة أن

الحرية للجميع ، ورأوا أن الحرية تتمثل فى فرد واحد ، وفى مثل هذه الحالة ، تكون الحرية عرضة للنزوات والشهوات والانطلاق بغير جامح ، ولم يظهر الشعور بالحرية إلا عند الإغريق ، ولذلك كانوا أحراراً ، ولكن الإغريق والرومان رأوا أن الحرية تكون مقصورة على البعض ولا تشمل البشر جميعهم ، ولذلك كان نظام العبودية سائداً فى بلاد اليونان ، أما الأمم الألمانية تحت تأثير (المسيحية) فقد كانوا فى رأى «هيجل» أول من أدركوا أن الحرية للناس جميعاً ، وأن الحرية هى جوهر الروح ، وقد ظهر هذا الشعور أول ما ظهر مقترناً بالدين ، ولكن جعل الحرية من المبادئ التى يؤخذ بها ، كان يستلزم حركة تثقيف بعيدة المدى ، ذلك أن نظام العبودية لم يختف حين ظهرت (المسيحية) .

الروح والحرية :

ولكن إذا كانت طبيعة الروح مكونة من الحرية ، ولم يكن تاريخ العالم سوى تقدم الشعور بالحرية ، فهل يمكن أن يقال عن التاريخ العام أنه مظهر وعرض للروح وهى تتعرف ما هو موجود فيها بالقوة ؟

يقول «هيجل» إن الفكرة هى فى الحقيقة مثلها كمثل الروح المرشد (لعطارد) ، قائدة الشعوب والعالم ، والرُّوح وهى الإرادة العاقلة والضرورية لذلك المرشد ، كانت ولا تزال قائداً لأحداث تاريخ العالم .

وهذا معناه أن الرُّوح ومجرى تطوره ، هو الموضوع الجوهرى فى فلسفة التاريخ ، ويمكن فهم طبيعة الرُّوح بمواجهته بنقيضه وهو المادة ، فماهية المادة الجاذبية وماهية الروح الحرية ، والمادة خارج ذاتها على حين أن مركز الروح فى ذاته . وهذا ما عبر عنه «هيجل» بقوله : «الروح وجود محتو على ذاته» .

ولكن ما (هو الرُّوح) ؟

يقول «هيجل» : إنه الواحد اللامتناهى المتجانس تجانساً ثابتاً ، الذى يفصل فى مرحلته الثانية ذاته عن ذاته ، ويجعل هذا الجانب الثانى هو قطبه المقابل ، أعنى وجود الذات للذات وفى الذات مبايناً لوجود العالم .

وفى التطور التاريخى للرُّوح كان ثمة ثلاثة أطوار كما سبق أن ذكرنا ، الشرقيون ، واليونان والرومان ، والألمان . «وتاريخ العالم هو تنظيم الإرادة الطبيعية غير المنضبطة ، بربطها بطاعة

مبدأ كلى ، ويمنحها حرية ذاتية ، فقد عرف الشرق ، وما برح يعرف إلى يومنا هذا ، أن واحداً فقط هو الحر ، وعرف عالم اليونان والرومان أن البعض أحرار ، ويعرف عالم الألمان أن الكل أحرار» .

وعند «هيجل» أن لا حرية بدون قانون ، ولكنه يميل إلى أن يعكس هذا ، وليدلل على أنه حيثما كان القانون كانت الحرية ، ومن ثم فالحرية عنده تعنى ما يزيد قليلاً على حق طاعة القانون .

القانون هو جوهر العالم :

وقد لا يتسنى لنا تقييم فلسفة التاريخ عند «هيجل» ، ما لم نزن علاقة الفلسفة بالتاريخ ، واختلاف النظرة بين الفلاسفة إليه ، وبينهم وبين المؤرخين المنهجيين ، أو مؤرخى الوقائع ، فى تقدير العلاقات التى تحكم مجراه ، وتقويم الأثر الناجم عن التحام الفكر الفلسفى بالفكر التاريخى ، فى النظرة الكلية لمسيرة الحضارة ، وفى النظرة الجزئية لتفسير الواقعة التاريخية .

ومما يلاحظ حقاً أن تاريخ أى علم من العلوم ليس جزءاً من هذا العلم ، فمثلاً تاريخ الرياضة ليس جزءاً منها ، وليس تاريخ الفزياء جزءاً من علم الفيزياء ، وكذلك الحال فى سائر العلوم ، أما الفلسفة فهى التى تنفرد من بين العلوم جميعها ، بأن تاريخها جزء منها ، وذلك لأن الفلسفة وتاريخ الفلسفة ، غايتهما واحدة ، وهى مشاهدة العقل فى أثناء عكوفه على التفكير فى طبيعته ، وفى غايته ومبتغاه .

و«هيجل» هو الذى وضع أساس فلسفة تاريخ الفلسفة ، لأنه هو الذى اكتشف الفكرة التى تقوم عليها تلك الفلسفة ، وهى أن تاريخ الفلسفة ليس مجموعة الآراء المختلفة والمذاهب المتباينة للمفكرين المختلفى النزعات ، ولا هو مجرد اتساع نواحى الفلسفة واكتمال جوانبها الناقصة ، وإنما هو العملية التى استبانت بها كليات العقل ، وأكدت ظهورها ، وارتسمت فى شكل تصورات واضحة معروفة ، وقد اعتبر «هيجل» تاريخ الفلسفة حركة مفردة متصلة ، معقودة الأوائل بالأواخر .

وهذا ما عبر عنه «هيجل» بقوله فى مقدمة (فلسفة التاريخ) :

«إن الاهتمام الوحيد الذى تأتى به الفلسفة معها فى تأمل التاريخ ، هو التصور البسيط للعقل ، إن العقل هو حاكم العالم ، وبالتالى ، فتاريخ العالم يقدم لنا عملية عقلية ، هذا

الاقتناع والحدس هو فرض فى مجال التاريخ من حيث هو كذلك ، أما فى مجال الفلسفة فهو ليس بفرض ، فهنالك يثبت بالمعرفة التأملية أن العقل ، جوهر ، كما هو كذلك قوة لا متناهية ، والمادة اللامتناهية الخاصة به ، كامنة ضمناً فى كل الحياة الطبيعية والروحية التى ينشئها ، كما أن الصورة اللامتناهية ، هى التى تحرك المادة ، إن العقل هو جوهر العالم» .

ويقول «هيجل» إن هذه النتيجة اتفق له أن يعرفها ، لأنه اجتاز المجال كله . . والحق أن «هيجل» عرف كيف يجتاز المجال كله ، فقد استطاع أن يكون نسقاً عقليًا هائلاً ، استوعب فى إطاره من فنون المعرفة ، ما لم يسبق لأى مذهب آخر فى الفكر الحديث ، ولهذا فقد قال عنه أحد الفلاسفة المعاصرين ، إنه ثالث ثلاثة صاغوا الوجود بأسره فى أنظمة عقلية متناسقة ، وهم «أرسطو» بمذهبه (الكونى) فى العصور القديمة ، و «القديس توما الأكوينى» بمذهبه (اللاهوتى) فى العصور الوسطى ، و «هيجل» بمذهبه (المثالى المطلق) فى العصور الحديثة .

هذا الفيلسوف المعاصر :

أجل ، لقد استطاع «هيجل» أن يستوعب شتى مجالات المعرفة البشرية ، وإذا كان قد حرص على تقديم الفلسفة لأهل عصره فى صورة (معرفة مطلقة) فذلك لأنه تصور أن العصر الذى كان يعيش فيه كان هو أفضل العصور للتسامى بالفلسفة إلى مستوى العلم . ومن ثم فقد أحدث كل عمل من أعماله أصداء فكرية هامة فى كل مجال من مجالات البحث ، حتى أن الفكر المعاصر إنما يؤرخ له حقيقة بهذا الفيلسوف الذى فصل الفلسفة الأوربية إلى مرحلتين ، الفلسفة الحديثة ابتداء من «ديكارت» حتى «كانط» ، والفلسفة المعاصرة ابتداء من «هيجل» حتى عصرنا الحاضر.

ذلك العصر الذى يمثله «سارتر» و (الوجودية) ، «وماركس» (والماركسية) ، «وجون ديوى» و (البراجماتية) ، وهى اتجاهات ثلاثة من أهم اتجاهات الفكر المعاصر ، فضلاً عن اتجاهات أخرى مثل (الواقعية ، والفلسفة التحليلية ، والوضعية المنطقية ، والبنائية أو البنيوية) وفضلاً عن «برجسون ، وكروتشه ، وكولنجوود» ، وغيرهم من أعلام الفلسفة الروحية .

وباختصار فإننا لا نكاد نجد فلسفة من الفلسفات المعاصرة ، لا تبدأ من «هيجل» إما بالتأييد أو بالتفنيد ، وهذا ما عبر عنه «كروتشه» بقوله : «أجل ، فأنا لا أستطيع أن أعيش

معه ، ولكننى لا أستطيع أن أعيش بدونه . . » .

وتلك هى (الكوميديا – الإلهية – الفلسفية) التى وصف بها البعض فلسفة « هيجل » ، ذلك الفيلسوف الذى سارت نزعته المنطقية الشاملة جنباً إلى جنب مع نزعته (المأساوية الشاملة) ، فلم تعد المهمة الكبرى التى تقع على عاتق الفيلسوف هى العمل على تغيير العالم أو تعديله ، بل العمل على فهمه والتكيف معه . .

وإذا جاز لنا أن نلخص الفلسفة (الهيجلية) كلها فى كلمات ، لاستطعنا أن نقول إن الحقيقة عند « هيجل » هى « الكل » ، والفلسفة « نسق علمى » ، والوجود الواقعى « صيرورة » والروح نفسها « تاريخ » وأخيراً المطلق « ذات » لا مجرد « موضوع » أما الفلسفة نفسها فهى كما يقول عنها « هيجل » نفسه :

« إن مهمة الفلسفة لتنحصر فى تصور ما هو كائن ، لأن ما هو كائن ليس إلا العقل نفسه ، ولو أننا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر الفرد ، لوجدنا أن كلامنا إنما هو ربيب زمانه ، وابن عصره ، وبالمثل يمكننا أن نقول أيضاً عن الفلسفة إنها تلخص زمانها . . ولكن فى الفكر . . » .

وبعد فهذا هو « هيجل » الذى قال عنه « ألبير كامى » إنه المفكر الذى « عقلن اللامعقول » ، وقال عنه جون ديوى « إنه الفيلسوف الذى ارتفع بالفلسفة إلى مستوى العلم » ، ووصفه « كارل ماركس » بالعبقرية الكبرى « التى قلبت الأشياء رأساً على عقب » . وقال عنه « كاوفمان » : (إذا كان كل من « الإسكندر ، ونابليون » قد حاول الاستيلاء على العالم بقوته العسكرية ، فقد حاول كل من « أرسطو ، وهيجل » سيادة العالم بقوته العقلية) . .

ومن هنا كان « هيجل » صرخة فى وجه عصره ، وصرخة تردد صداها فى غير عصره من العصور ، وبالأحرى فى عصرنا الحاضر . .

الصرخة الثانية

«كير كيجارد»

الطريق . . والحق . . والحياة

« هل حدث لك أن رأيت قارباً جانحاً فى الطين ؟
تلك هى حال الجيل كله ، ذلك الجيل الملتصق
بطين العقل ، ولا أحد يحزن عليه ، ولن تجد فيه
إلا غروراً ورضاً ينبعان دائماً من خطايا العقل» .
«كير كيجارد»

الوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، الإنسان الحر حرية كاملة لأنه قد تحرر من مؤثرات الطبيعة والبيئة ، من مؤثرات العرف والمجتمع ، من مؤثرات الماضى والتاريخ ، وأصبح لا يخضع نفسه لغير ما هو نفسه ، فهذه الأشياء جميعاً «اغيار» بالنسبة إليه ، ليس لها فى ذاتها وجود ولا معنى ، حتى يوجد هو فيكسبها الوجود ، ويخلع عليها المعنى ، وهو يفعل هذا بمحض حريته التى اختار صيغة حياته بناء عليها ، وبناء عليها يتحمل تبعة هذا الاختيار .

«إنى أحيا ، والحياة هى هذا . . . أن أتمتع بنفسى وأرتوى منها بلا ظمأ . . أربعة وثلاثون عاماً ، أربعة وثلاثون عاماً أتذوق فيها نفسى . . وقد كبرت ، قد اشتعلت وانتظرت ، وبلغت ما كنت أريد : (مارسيل ، وباريس ، والاستقلال) ، وقد انتهى كل شىء ، فلا أنتظر شيئاً بعد ذلك . .»

فالإنسان الحديث هو هذا ، والوجودية هى التعبير الفلسفى عن هذا الإنسان . .

فلسف حياته وعاش فلسفته :

ولكن . . إذا كان هذا هو الطابع المميز لوجودية القرن العشرين بعامة ، والوجودية الفرنسية بوجه خاص ، فهل معنى هذا أن نكتفى بالوقوف حداداً على « أبى الوجودية . . كير كيجارد» فى ذكراه ، لكى نضع على قبره باقة من الزهور ، ثم نمضى مسرعين إلى الحى اللاتينى ، فنقيم حفلات التكريم لسارتر وشركاه ؟

كلا . . وألف كلا ، فإن «سارتر» لم يبدأ إلا من حيث انتهى «كير كيجارد» ، بل فى وسعنا أن نقول إن (السارترية) ليست فى صميمها سوى (كيركيجاردية) مقلوبة ، أى أننا لن نستطيع أن نفهم فلاسفة الوجودية المعاصرة ، إلا إذا رجعنا إلى «كير كيجارد» ، الذى سبقهم جميعاً إلى تقديم الوجود على الماهية ، والذات على الموضوع ، والعينى على المجرد ، والداخلى على الخارجى ، واللامعقول على المعقول ، كما سبقهم جميعاً إلى القول بالحرية والمسئولية ، والقلق والهم ، والحصر النفسى ، والتوتر الروحى ، وكان أول فيلسوف يتخذ من أزماته النفسية الحادة ، وتجاربه الحية العميقة ، وعزلته الروحية الأليمة ، مادة لتأملاته الفلسفية ، وفكره الفلسفى ، ثم كان أولاً وبالذات إنساناً مشتعل الوجدان ، ملتهب الحواس ، يقظ الضمير ، يجتذبه العالم من ناحية ، وتؤرقه الرغبة فى التصوف من ناحية أخرى ، وهو إلى هذا وذاك ، إنسان متوحد انطوى على ذاته ، وعاش حياة أقرب ما تكون إلى حياة الأنبياء ، فاستطاع أن يفلسف حياته ، ويحيا فلسفته ، آملاً من وراء ذلك أن يصل إلى (حقيقته) أعنى تلك (الفكرة) التى كان لا بد له أن يحيا ويموت من أجلها : وماذا عسى أن تكون الحقيقة فيما يقول «كير كيجارد» نفسه ، إن لم تكن هى تكريس الحياة كلها من أجل فكرة واحدة ؟!

ثم كان «كير كيجارد» بعد هذا كله ، أول من ثار على الفلسفة (الهيجلية) السائدة فى أيامه ، لما تنطوى عليه من (منهج جدلى) يحيل العالم إلى مجموعة من التركيبات العقلية الجافة ، ولما تنتهى إليه من مثالية مطلقة ، تقضى على التجربة الفردية ، وتذبح الذات المتوحدة ، وتحيل العالم إلى كيان يعيش الفكر فى داخله ولا يعيش فيه الإنسان .

فأى فائدة ، كما يقول «كير كيجارد» ، يمكن أن تعود علىّ إذا اكتشفت ما يسمونه بالحقيقة الموضوعية ؟ أى فائدة تُرجى إذا درست جميع المذاهب الفلسفية ، وأظهرت ما فى كل مذهب من تناقضات وعدم اتساق ؟ أى فائدة تعود علىّ لو أننى استطعت تطوير نظرية فى

الدولة ، ورتبت جميع التفصيلات فى كل واحد ، وبنيت بهذا الشكل عالماً لن أعيش فيه؟

ألم يقل السيد المسيح : «ماذا ينفع الإنسان لو أنه كسب العالم كله وخسر نفسه؟» . . «فكيف يمكن إذن ، والكلام «لكير كيجارد» ، أن أتجه إلى معرفة العالم؟» .

«إن ما ينقصنى فى الحقيقة هو أن أرى نفسى بوضوح ، أن أعرف ما يجب علىّ أن أعمله ، لا ما ينبغى علىّ أن أعرفه ، إلا بمقدار ما تسبق المعرفة العمل بالضرورة ، إن المهم هو أن أفهم مهمتى فى هذه الدنيا ، وأدرك تماماً ما يريد منى الله أن أفعله ، أريد أن أجد حقيقة ، حقيقة تكون لى أنا : أن أجد الفكرة التى أكرس لهاحياتى ومماتى !» .

ومن هنا كانت صرخة «كير كيجارد» فى وجه «هيجل» ، وفى وجه كل النزعات المذهبية السائدة فى عصره :

(أنا يا «هيجل» الدليل الحى على دحض فكرتك عن هوية الداخل والخارج ، فأنا أظهر غير ما أبطن ، وأنا أحمل أسراراً لا أستطيع أن أبوح بها ، بل إن عزائى أن أحداً لا يستطيع بعد وفاتى أن يجد بين أوراق تفسيراً واحداً لما كان يملأ حياتى كلها ، لن يجد الكلمات التى تفسر له كل شىء) .

الطريق والحق والحياة :

ومن هنا كان «كير كيجارد» فيلسوف حياة لا فيلسوف مذهب ، الحقيقة عنده أن نحياها لا أن نعرفها ، أن نستطعمها لا أن نتفرج عليها ، أن نوجدها ونتواجد معها ، لا أن نجدها ونتواجد إلى جوارها ، ومن هنا نظر «كير كيجارد» إلى فلاسفة المذهب ، على أنهم ناس حصروا أنفسهم فى (المعرفة) وشغلونا عن (الوجود) فأضاعوا علينا معرفة أنفسنا ، ونفوس الآخرين ، ولو أنهم نظروا إلى فلاسفة اليونان وعلى رأسهم «سقراط» ، لما رأوا سوى كائنات حية ، تحيا فكرها ، وتفكر فى حياتها ، أو هى تحيا وتفكر فى نَفَسٍ واحد ، لأن الحياة والفكر عندها شىء واحد . .

والخطأ الذى وقع فيه المحدثون هو أنهم قد فصلوا (الاعتقاد) عن (الوجود) ، فلم يفطنوا إلى أنه لابد لنا دائماً من أن نجعل من (موقفنا الوجودى) نقطة البداية ونقطة الانطلاق ، حتى يتسنى لنا أن نصل إلى ذلك الضرب الأسمى من الوجود ، ألا وهو الاعتقاد .

وهكذا أيضاً كانت حقيقة «المسيح» هي حياته ، وهو ما عبر عنه بقوله : «أنا الطريق . . والحق . . والحياة» .

ولقد تعلم «كيركيجارد» من والده معنى المحبة الأبوية ، ثم واجهته مشكلة الإيمان ، حتى خيل إليه أنه لا سبيل إلى إثبات حقيقة الإيمان ، إلا بإنكار منطق العقل ، فالدين الحقيقى ما هو إلا ضرب من المحبة الأبوية بين الله والإنسان ! .

والمحبة عاطفة ، والعاطفة هزيمة للعقل ، وهى مما لا يمكن للعقل أن يفسره لأنها موضوع إيمان لا موضوع معرفة ، وإلا كيف يمكن للعقل مثلاً ، أن يفسر ظهور الأيدى فى الزمان ؟ أعنى كيف يمكن للعقل أن يفسر ظهور الله فى التاريخ . . وكيف يمكن للعقل ، مثلاً ثانياً ، أن يقبل الحقيقة الدينية التى تقول : إن هذا الرجل البسيط المتواضع الذى يبدو كغيره من الناس ويتحدث مثلهم ، هو ابن الله ؟ وكيف يمكن للعقل – مثلاً ثالثاً – أن يقبل الحقيقة الدينية التى تقول إن مريم العذراء هى أم الإله ؟ أى عقل هذا الذى يمكن أن يفسر هذا اللامعقول . . . هذا المستحيل ! .

كلا . . إن العقل لا يستطيع أن يفسر شيئاً من الإيمان ، ولهذا «يجب إغلاق فم العقل بالقوة» كما يقول «كيركيجارد» ، لأن أية محاولة لعقلنة الإيمان لابد وأن تنتهى إلى اقتلاع الدين من جذوره ، ولهذا كان الإيمان موضوع (وجدنة) لا موضوع (عقلنة) وكان الدين ملازماً للمستحيل ، إنه «قفزة فى اللامعقول» وعلى الإنسان أن يؤمن بلا عقل ، بل إنّ الإيمان يزداد كمالاً وسمُّوا كلما ازدادت معارضته للمنطق والمعقول ! .

وهكذا أعاد «كيركيجارد» إلى الأذهان من جديد ، عبارة «ترتليان» ، الشهيرة . . «أؤمن لأنه غير معقول» . . والإنسان الذى يريد أن يبرهن على الإيمان ، إنما يريد فى رأى «كيركيجارد» ، أن يتعلم شيئاً غير الإيمان ، هو أنه ليس من الإيمان فى شىء ! .

فى طين العقل :

هذا إذن هو الخطأ الذى وقع فيه «هيجل» ، (والهيجليون) ، لقد حاولوا تفسير الدين من خلال إيمانهم بالعقل ، مع أنه لا يمكن تفسير الدين عن طريق المنطق والمعقول ، بل عبر المستحيل واللا معقول ، فليس فى الدين معرفة ، وإنما عاطفة وحب وإيمان ، وهذا ما عبر عنه السيد «المسيح» بقوله : «الذى يحبنى يحبه أبى ، وأنا أحبه وأظهر له ذاتى» . .

وقول السيد «المسيح» هذا ، يصدق على كل شيء آخر ، فما يحبه الإنسان يظهر له نفسه ، ويكشف له عن ذاته ، والحقيقة تظهر نفسها وتكشف عن ذاتها لكل من يحبها ، ولهذا قال المسيح من «يحبنى» ولم يقل من «يعرفنى» لأنه بالحب وحده لا بالمعرفة يكون الإيمان.

وكما فشل «هيجل» ، (والهيجليون) فى فهم الدين ، فقد فشلوا كذلك فى فهم الإنسان ، لأنهم تمسكوا بهوية الداخل والخارج ، فضلاً عما ذهبوا إليه باستمرار من توفيق بين المتناقضات ، مع أن الإنسان يعيش بين هذه المتناقضات فى توتر دائم وتمزق مستمر ، إن لم نقل إن الإنسان نفسه ينطوى على ذلك التناقض ، أليس يعيش فيه الزمنى والأبدى ، المادى والروحى ، المتناهى واللامتناهى ؟ . .

وهكذا أدت محاولة «هيجل» ترجمة الإنسان إلى لغة عقلية إلى إلغاء الإنسان ، مثله مثل الطبيب الذى أراد أن يزيل عن المريض حرارته ، فأزال عنه حياته ! .

أجل ، لقد أدت محاولته ، كما يقول «كيركيجارد» ، إلى إلغاء الإنسان تماماً لأنه ليس ثمة إنسان يمكن أن يوجد وجوداً ميتافيزيقيًّا ، ولا أحد يمكن أن يوجد وجوداً عقليًّا ، لكن الإنسان يوجد وجوداً عارضاً ، تلك حقيقة أساسية فى حياة الوجود الفردىّ ، الوجود العينى ، وجودى ووجودك ووجود الآخرين . وتاريخ حياة الفرد ما هو إلا عرض من الأعراض ، فمن الممكن أن يحدث أى شيء لأى شخص ، ومعنى ذلك أن تاريخ حياة الإنسان ليس إلا سلسلة من الأحداث العارضة ، وليست الأحداث الضرورية ، إلا سلسلة من (الأعراض) وليست من (الضرورات) .

وفضلاً عن ذلك ، فإن «هيجل» نتيجة لتفكيره العقلى المستمر فى الوجود ، نسى أن يعيش كما يقول «كيركيجارد» ، مثله كمثل من كلف بتنظيم حفل ساهر ، فراح يدعو الناس جميعاً ، ونسى أن يدعو نفسه . فنحن لا يمكننا أن نجد فى هذه الفلسفة ، ذلك الكائن الحى الذى يخاطب الكائن الحى ، لكننا نجد الميت الذى يحاول أن يفهم الميت .

وسبب ذلك كله ، فيما يقول «كيركيجارد» ، هو حرص «هيجل» على (التجريد) تجريد الوجود ، حتى أفقد الوجود وجوده ، مع أن الوجود هو أن نعيشه لا أن نتعقله ، أن نخبره لا أن نفكر فيه . .

لذلك راح «كيركيجارد» يتساءل :

« ما المقصود بالفكر المجرد . . ؟ إنه الفكر بلا مفكر ، فالفكر يتجاهل كل شيء ما عدا

الفكر ، فالفكر وحده هو الموجود ، وهو الموجود فى وسطه الخاص . وما المقصود بالفكر العينى ؟ إنه الفكر فى علاقته بمفكرٍ ما ؟ فى علاقته بشيء جزئى معين هو الذى يفكر . . » .

أجل ، لقد ابتعدت الفلسفة (الهيجلية) عن الواقع العينى الحى ، حين أرادت أن تفهم الوجود وأن تفسره ، بدلاً من أن تعيشه وتخبره ، ذلك لأن شيئاً واحداً كان يفلت من «هيجل» باستمرار ، وهو كما يقول «كير كيجارد» : «ما الذى يُعاش ، أو ما الذى ينبغى علينا أن نعيشه ؟» . .

ولكن الفلسفة (الهيجلية) برغم كل شيء ، انتشرت انتشاراً واسعاً وكاسحاً ، حتى سيطرت على (الكنيسة اللوثرية) التى ينتمى إليها «كير كيجارد» نفسه ، واندفع العصر إلى الاعتزاز بالعقل والإيمان به ، حتى بدا أمام «كير كيجارد» ، كأنه على حد تعبيره «مغروز فى طين العقل» ، وهذا ما عبر عنه بقوله : «هل حدث لك أن رأيت قارباً جانحاً فى الطين ؟ إنه يستحيل عليك فى الغالب أن تجعله يعوم من جديد ، إذ لا توجد مدراة يمكن أن تصل إلى العمق بحيث تستطيع رفعه من جديد ، تلك هى حال الجيل كله ، ذلك الجيل الملتصق بطين العقل ، ولا أحد يحزن عليه ، ولن تجد فيه إلا غروراً ورضاً ينبعان دائماً من خطايا العقل» . .

لا معقولية المعقول :

ومعنى هذا كله أن «هيجل» ، فى نظر «كير كيجارد» ، إذا كان قد أراد أن يجمع التصورات التى شكلها عن الإنسان والتاريخ والدين والواقع ، فى صورة نسق متكامل يطلق عليه اسم «المذهب» ، أى أن يحاول إقامة مذهب فى الوجود عن طريق التصورات المجردة ، فإنه يستحيل إقامة مثل هذا المذهب فى الوجود على الإطلاق ، لأنه إذا كانت الفكرة المذهبية هى هوية الذات والموضوع ، هوية الفكر والوجود ، فإن الوجود من ناحية أخرى هو انفصال هذين البعدين ، فالمذهب مغلق ، والوجود منفتح ، المذهب متصل والوجود منفصل ، فكيف يلتقيان ؟

ثم هب أننا برغم هذا كله ، قد سلمنا بإمكان بناء مذهب لبناته الأفكار المنطقية ، وطوابقه التصورات العقلية ، فما هى الفائدة التى يمكن أن تعود علينا من تشييد مثل هذا المذهب ؟ عند «كير كيجارد» . . لا شيء . . لا شيء على الإطلاق ، لأن الوجود فى صحيحه انفصال ، انفصال الموجودات بعضها عن بعض ، وانفصال الموجود عن

اللامتناهى ، بل إن الفيلسوف (الهيجلى) بحياته الخاصة ، ووجوده الحقيق ، إنما ينفصل كل الانفصال عن المذهب الذى يشيده ، وهذا ما عبر عنه «كير كيجارد» بقوله : «إن أغلب بناة المذاهب ، من حيث علاقتهم بمذاهبهم ، أشبه ما يكونون برجل ابتنى لنفسه قصراً هائلاً ، ثم عاش إلى جواره فى كوخ حقير» .

وما الحل إذن فى نظر «كير كيجارد» ؟

عند الفيلسوف الدانمركى أننا لن يتأتى لنا أن نعود إلى (الوجود) إلا إذا تحررنا من المجرد ، فالمجرد لا يتصف بالوجود ، وإنما الموجود هو بالضرورة فردى ، ومعنى هذا أن الوجود الحقيق إنما هو وجود الذات الفردية .

ولكن . . هل معنى هذا أن (الفردية) هى (المطلق) نفسه ؟

الواقع أن «كير كيجارد» أراد أن يستبدل بفكرة «هيجل» عن (الكل) شعوره هو بالحرية ، كما أراد أن يستعيض عن فكرة الروح المطلقة بفكرة الذات المتوحدة ، لذلك وجدناه يربط بين الحقيقة والذاتية ، حتى لقد جعل من النزعة الموضوعية العدو الأول للوجود . بل لقد ذهب «كير كيجارد» إلى ما هو أبعد من هذا ، ذهب إلى أن الموجود ليس فى حاجة دائمة إلى الآخرين حتى يوجد ، لأن من يعتمد دائماً على الآخرين هو فى الحقيقة كمن يعتذر عن الوجود ، أو كمن يهبط بوجوده إلى أدنى مستوى ، إذ يعترف بأنه وحده ليس بموجود ، أو هو لا يساوى بمفرده شيئاً على الإطلاق . وكأنما «كير كيجارد» هنا يلتق بالشاعر المتوحد والوحيد «هيلد رلين» فى عبارته التى يقول فيها : «كل واحد منكم عالم مستقل ، أشبه بالنجوم فى السماء ، فعيشوا معاً فى اتحاد حر !» .

صامتاً كالقبر . . هادئاً كالموت :

ولا يحمل «كير كيجارد» فقط على حياة الكل أو المجموع ، التى هى فى نظره تنازل عن الوجود الحقيق ، من أجل الاندماج فى حقيقة موضوعية ينعدم معها الشعور بالحرية ، وينتفى فيها الإحساس بالمسئولية ، بل نراه يمجد حياة الصمت والعزلة التى هى حياة النبل والطهارة ، وكما مجد «هيلدرلين» حياة العزلة الروحية ، وتأجج بالشوق إلى مثل أعلى يبدو كالقمة المختفية وراء الغيوم ، وسعى لبعث الحياة فى شرايين عالم أسطورى جميل ، كان يزهو فى الزمن القديم بالآلهة والقديسين والأبطال ، نرى «كير كيجارد» يتغنى بصمت الوحدة فيقول :

«ما أشبهنى بشجرة صنوبر وحيدة منطوية على ذاتها ، متجهة نحو الآفاق العليا ، أجل ، فهأنذا قائم وحدى ، لا ألقى ظلالاً ، ولا يعشش فوق أغصانى سوى اليمام البرى !» .

فعند «كيركيجارد» أن الموجود الحقيقى ، أو الموجود على الحقيقة ، لابد له من أن يحيا «صامتاً كالقبر ، هادئاً كالموت !

بعد هذا كله ، نرى أنه لا توجد هنالك فلسفة وجودية بالمعنى الصحيح ، بل فلاسفة وجوديون ، إن صح هذا التعبير ، لأن محاولة إقامة فلسفة وجودية ، تناقض الوجودية فى أساسها ، وأساسها أن يستقل الفرد بتفكيره وعمله عن كل قيد من قيود المذهبية ، عن الأفكار الجاهزة ، والآراء المستوردة ، والصيغ المحفوظة فى علب ، فليس وجودياً على الأصالة ، هذا الذى يزعم أنه ينتمى إلى فلان أو علان من الفلاسفة الوجوديين ، لأن انتماءه إلى غيره من الناس يلغى وجوده ويجعله تابعاً من التوابع ، وهذه التبعية هى ما تثور عليه الفلسفة الوجودية ، وهى ما عبر عنها «كيركيجارد» بقول : «إن أحداً لا يستطيع أن يفكر لى ، كما أن أحداً لا يستطيع أن يموت لى» . .

الهجرة النفسية والإسراء الروحى :

والآن ، ونحن بصدد الحديث عن «كيركيجارد» ، ما أحرانا أن نبتعد عن محاولة عرض آرائه عرضاً مذهبياً ، وأن نتجه مباشرة إلى حياته ، وما تفيض به هذه الحياة من تجارب حية ، ومواقف وجودية ، وخبرات روحية ، عاشها الفيلسوف بقلبه ، وعايشها بجمع كيانه ، ثم كتبها بدموعه ، فجاءت قطرات من الفكر الفلسفى الرفيع ، ذلك الفكر الذى أعطى «كيركيجارد» كل شىء ، بعد أن أخذ منه كل شىء ، أعطاه كل أسراره ، وأخذ فى مقابلها كل حياته ، ولعله قد عرف أن الفكر أشبه بإله أسطورى نهم للدماء ، لا يرضى عن الضحية حتى يمتص آخر قطرة فى عروقها ، عندئذ يمنحها بركته ، ويلقى عليها وشاح الخلود .

وقد أخلص «كيركيجارد» لفكره ، وخشع فى محرابه ، وقدم حياته قرباناً له ، وأحس بفطرته النقية أن شجرة العبقرية تمد جذورها فى أرض الصمت والعزلة والمأساة ، فلم تنمُ شجرته الطيبة حتى دفع الثمن بأكمله . . ويا له من ثمن ! .

وحياة «كيركيجارد» هذه يمكننا أن نميز فيها بين مراحل ثلاث ، تختلف كل منها عن الاثنين الأخريين تبعاً لطبيعة التجربة الوجودية الخاصة التى عاشها الفيلسوف ، وعايشها من

الأعماق ، على أن الانتقال بين هذه المراحل الثلاث لم يتحقق بطريقة التدرج الطبيعى والمنطق ، بل نراه يأخذ صورة التحول المفاجئ ، ويتم بنوع من القفزة الروحية أو الطفرة الوجدانية ، ذلك لأن «كيركيجارد» ، كما قلنا ، قد ثار على مذهب «هيجل» ، وقوام هذا المذهب ، التطور التدريجى بين الأضداد ، ووضع وسط بين النقيضين ، حتى نصل فى آخر الأمر ، إلى الشيء الذى لا نقيض له ، إلى المطلق من كل تقييد . . . إلى الله .

أما عند «كيركيجارد» فكل مرحلة قائمة بذاتها ، مغلقة على نفسها ، لا يتم الانتقال من واحدة إلى أخرى إلا بما يشبه الهجرة النفسية أو الإسراء الروحى ، ذلك لأن هذا التقابل بين المراحل أو التعارض بين الأضداد ، هو النبع الفياض بالقلق الحى ، والتوتر الخصب ، والصراع الدرامى ، وهى جميعاً مكونات المناخ الوجودى الذى عاش فيه «كيركيجارد» ! .

هذه المراحل الثلاث هى : المرحلة الحسية ، والمرحلة الأخلاقية ، والمرحلة الدينية ، أما المرحلة الأولى ، فقد بدأت بميلاد «كيركيجارد» ، أو بالأحرى بدأت قبل أن يولد ، ذلك لأن فيلسوفنا ولد لأب طاعن فى السن ، صبغت حياته بطابع الحزن والكآبة ، وظلت تنز بمعانى الأسى والندم ، من يوم أن كان غلاماً يرعى الغنم فى مرتفعات جوتلاند بالدنمارك وقرصه الجوع وعضه البرد ، فوقف فوق الرابية يجدف على الله ، وكان تجديفه هذا سبباً فى وفاة أبنائه الخمسة ، كما أعتقد الشيخ العجوز ، وحسبها لعنة السماء حلت به وبأولاده . .

وجاء «سورين كيركيجارد» فى هذا الجو المعبأ بالخطيئة ، المشبع بالندم ، المشحون بالكآبة والأحزان ، فانطوى على نفسه لا يرى شيئاً ولو قليلاً من مباهج الطفولة ، وكأنما وُلد شيخاً كأبيه الشيخ ، أو على حد قوله : «الناس جميعاً يرثون خطيئة واحدة ، إلا أنا ورثت خطيئتين ، واحدة من أبينا آدم ، والأخرى من أبى» «ميخائيل يدرسن كيركيجارد» !

يمناه الخوف ويسراه القشعريرة :

هذه الخطيئة ، هى التجربة الحية التى مر بها «كيركيجارد» فى المرحلة الأولى من حياته ، وهى المرحلة الحسية ، حيث نراه إنساناً تائهاً يحاول أن يهرب من ذاته ومن عالمه الصغير ، من الأسى الكامن فى أعماقه ، ومن الخطيئة المتمثلة فى والده ، فينصرف إلى ملذات الحس وشهوات الغريزة ، وينظر إلى الحياة على أنها لحظات عوابر ، لا صلة لواحدة منها بالتى سبقتها أو التى تجىء بعدها ، لذلك نراه يستمتع بكل شىء ، ولا يرتبط بشىء ، لأنه ما دامت كل

لحظة جديدة ، تأتى معها بمتعة جديدة ، إذن فليحيا بلا قيد ولا شرط ، ويستمتع بهذا الحاضر الخالص أو هذه اللحظة الخالدة ، التى هى (ظل للأبدية) على حد تعبير «كيركيجارد» . .

ولكن الحياة هكذا . . بلا لحظة نسترجعها على سبيل الذكرى ، أو لحظة ننتظرها على سبيل الأمل ، هباءٌ لا قيمة له ، وفوضى ليس لها معنى ، ومثل هذه الحياة الزئبقية لا يكون فيها حُرية ولا مسئولية ، وإنما هى حياة طائر مذعور ، يمناه الخوف ويسراه القشعريرة ، مما يؤدى بالكائن الطائر إلى الخطأ والشر والضياع ، وأخيراً إلى السقوط فى قيعان اليأس ومغاور الظلام .

وهذا ما أَحَس به «كيركيجارد» ، فانتابه إحساس حاد بالخوف والقشعريرة ، وتراءى له الموت على قمة العدم ، والحياة وهى ترضع من ثدى الفناء ، فلم يجد أمامه إلا أن يسلك طريق التوبة إلى الله ، تماماً كما فعل «القديس أوغسطين» ، وكما حدثنا عن توبته فى اعترافاته المشهورة ! .

والواقع أن «كيركيجارد» أدرك فى هذه المرحلة الباكرة من تطوره الفلسفى ، أن الذات لا تتمتع بوجود ثابت تتطابق فيه دائماً مع نفسها ، بل هى تحيا فى صيرورة تفرض عليها دائماً أن تختار ، ولابد لها من أن تفصل بحريتها فى صميم حياتها ، فإذا كانت الحرية هى أعظم ما فى الوجود الإنسانى ، كما أن الإرادة هى خير معبر عما لدى الإنسان من قدرة ، فإن الوجود الحقيقى كما يقرر «كيركيجارد» ، إنما هو تعلق بالحرية وتقبل للمسئولية .

الرهان على الإيمان :

على أن سلوك «كيركيجارد» سبيل الخاطئ التائب فى ارتداده إلى الله ، يمثل بداية المرحلة الثانية فى حياته ، وهى المرحلة الأخلاقية ، أما التجربة الحية التى عاشها وكانت بمثابة القفزة الوجودية إلى تلك المرحلة ، فهى خطبته لفتاة تدعى «روجينيا أولسن» . . رائعة الحسن ، باهرة الجمال ، جمعت إلى نضارة الصبا تفتح الأنثى ، وإلى عذوبة الروح ، حرارة الوجدان ، وكان «كيركيجارد» قد رآها فأحبها وتقدم لخطبتها ، فوافقت الفتاة ووافق أهلها ، ولم يتم ذلك بطبيعة الحال ، إلا بعد حملة طويلة من الغارات العاطفية ، شنها «كيركيجارد» على قلب الفتاة ، حتى ألقت بالسلاح ، واستسلمت فى نهاية الأمر . .

ولكن الفيلسوف ، عندما التقى بنفسه ، وفكر فى النهاية الطبيعية التى ستنتهى إليها هذه

الخطوبة ، وهى الزواج ، انتابته القشعريرة ، وتملكه الدوار ، فراح على الفور يعيد النظر فى الموضوع كله ، فالزواج معناه أن يحيا حياة اجتماعية يخضع فيها للواجب الذى هو ركن أساسى فى حياة المجتمع ، والذى معناه أن ينتظم ، وأن يقف فى الصف ، وأن يكون واحداً كالآخرين ، بل أن يكون (غيراً) كباقى (الأغيار) .

وفى ذلك ما يخالف طبيعة «كيركيجارد» النزاعة إلى التفرد ، الميالة إلى التلقائية ، التى تخشى ذوبان الفرد فى المجموع ، وسقوطه فى المألوف والمعتاد ، فالواجب هو ما يطلب من الفرد العادى . . من الآلاف . . من الملايين فى حين أن الواحد ، الفرد ، العبقرى ، هو الذى يعلو على الواجب ، ويخرج على المألوف ، ويتمرد على العادى ، لكى يأتى بكل ما هو جديد كل الجدة ، بكل ما هو ابتكار وابتداع ، بكل ما هو خلق جديد ، فالعبقرى خلاق مبدع للقيم والمعايير . .

فإذا أضفنا أو أضاف «كيركيجارد» إلى هذا كله ، الفارق العميق ، والعميق جداً بينه وبين خطيبته ، رأيناه يشفق عليها أن يقرن جهالها بدمامته ، ومرحها بعبوسه ، وشبابها المتورد بشيخوخته المبكرة ، وبراءتها الطاهرة بلعنته المتوارثة ، وعمرها الذى لا يعدو ستة عشر ربيعاً ، باسمه البالغ من العمر ستة وعشرين شتاءً على حد تعبيره .

وانتهى الاجتماع المنفرد الذى عقده «كيركيجارد» مع نفسه ، إلى اتخاذه قراراً حاسماً بأن يفسخ هذه الخطوبة ، ويعتبر تضحيته بخطيبته من قبيل تضحية «إبراهيم» عليه السلام ، حين قرر أن يذبح ابنه «إسماعيل» ، وأن الله أراد أن يمتحنه كما امتحن «سيدنا إبراهيم» ، فأدى به إلى أن يفعل كما فعل أبو الأنبياء ، فيخرج على المألوف ، ويحطم المعقول ، ويأتى بفعل نبوى إعجازى .

وظن «كيركيجارد» أنه إذا كان لديه إيمان حقيقى كما كان لدى «إبراهيم» الخليل ، فإن المعجزة أيضاً لابد وأن تقع ، ومن ثم فإن خطيبته لابد وأن تعود إليه ، كما عاد «إسماعيل» إلى أبيه ، ولكن خطيبته لم تعد إليه ، فأدت به هذه التجربة إلى اعتبار الإيمان سرًّا عميقاً لا سبيل إلى سبر أغواره ، وانضافت إلى هذه التجربة نزعته اللاعقلية الكامنة ، فذهب إلى القول بأن المؤمن لابد له أن يعيش فى شك مرير قاتل ، موضوعه هذا الإيمان نفسه ، وأنت إذا اعتقدت أن لديك إيماناً ، فكأنك بذلك تجدف على الإيمان !

وحيداً مع الله :

والذى يعنينا من هذه التجربة الوجودية الخالصة ، التى طفرت « بكير كيجارد » تلك الطفرة الكبرى ، إلى المرحلة الثالثة من مراحل حياته وهى مرحلة الإيمان ، أننا رأينا «كير كيجارد » فى هذه المرحلة الأخيرة من حياته يتجه إلى الدين بجمع كيانه ، محاولا تحقيق رسالته الروحية التى جيش لها كل ممكناته ، وعبأ لها جميع قواه ، فينظر إلى الحقيقة على أنها شىء لا ينبغى أن نعرفه ، وإنما ينبغى أن نحياه ، ونحياه على أنه مأساة حية ، أو دراما وجودية ، يستطيع الإنسان من خلالها أن يطهر نفسه ، ويصفى روحه ، فيكتشف نفسه ، ويرى الله .. يرى النور الأول الذى هو النور بالذات أو النور الحقيقى أو النور الخالص الذى لا يسمى غيره باسم النور إلا مجازا .

وهنا تبلغ الوجودية أسمى مراتبها ، وقصارى غاياتها ، حيث تكون حياة الذات عبارة عن مناجاة بينها وبين الكائن المطلق اللامتناهى ، بينها وبين الله .

والحق أن «كير كيجارد » قد أدرك فى هذه المرحلة الأخيرة أن وجود الذات ليس مجرد حضور لِلذَّات أمام نفسها فحسب ، بل هو حضور لِلذَّات أمام الله أيضاً ، فالفرد ليس مغلقاً على ذاته ، بل هو حاضر باستمرار أمام المطلق ، أمام اللامتناهى ، أمام الأبدية .

وكثيراً ما تكون حياة الذات عبارة عن مناجاة بينها وبين الله ، إذ أن الله (ذات) وهو لا ينكشف للإنسان إلا فى أعماق الذاتية ، طالما أن الله ليس فكرة نتأملها أو موضوعاً نثبت وجوده ، بل هو ذات تتكشف لى فى صميم ذاتيتى ، وهذا ما عبر عنه « كير كيجارد » بقوله : « إنه إذا كان من التجديف على الله أن ننكر وجوده ، فإنه عن التجديف عليه أيضاً أن نثبت وجوده » .

أما ما يتحدث عنه « كير كيجارد » من قلق وحصر وتوتر ، فإنما ينحصر فى تلك العلاقة التى تقوم فى داخل الذَّات بين المتناهى واللا متناهى ، أو بين الزمان والأبدية ، وهذا ما عبر عنه « كير كيجارد » بقوله : « إننى لأهوى الموجة التى تقذف بى إلى أعماق الهاوية ، فإنها لتقذف بى أيضاً إلى ما وراء النجوم » ..

ولهذا نراه فى هذه المرحلة يؤثر حياة الصمت والعزلة ، ليتفرغ لفلسفته الدينية أو وجوديته المؤمنة ، ولكى يعيش وحيداً مع الواحد ، مع المطلق ، مع الله.فها هو ذا يبتعد عن بلده وعن

الناس ، ويقيم فى كوبنهاجن من التركة التى كان قد تركها له والده ، والتى سرعان ما بددها عن آخرها ، لأنه كان يحس بدنو أجله ، وبأنه لن يأخذ شيئاً معه إلى القبر ..

وفى الثانية والأربعين من عمره ، كان « كيركيجارد » قد استنفد كل ثورته واستنفد كذلك كل صحته ، فأُدخل أحد المستشفيات ، لكى يقضى نحبه بعد بضعة أيام ، مواجهاً الموت بكل شجاعة ، وإذعان ، تماماً كما واجهه من قبله « سقراط » بكل الأمل فى حياة أفضل ، أو على حد تعبير « دانتى اليجيرى » « فى ذلك العالم الآخر ، حيث تتطهر الروح الإنسانية » ..

روح العالم وروح العصر :

وإذا كان لابد من شعار يلخص فلسفة « كيركيجارد » ، استطعنا أن نجده فى كلمتين أتخذهما هو نفسه عنواناً لأهم كتاب من كتبه ، وهما « إما ... أو .. » ، إما أن نحيا أولا نحيا على الإطلاق .

فعند « كيركيجارد » أنه إذا كانت الحرية هى أعظم ما فى الوجود البشرى ، وكانت الإرادة خير تعبير عن قدرة البشر ، فإن الوجود البشرى الحقيقى إنما هو تعلق بالحرية وتقبل للمسئولية ، فالذات الإنسانية ، ذات الإنسان ، إنما هى فى صميمها حرية ، أو هى بالأحرى حرية إرادة . والذات إذ تجد نفسها دائماً أمام عدة أطراف ، عليها أن تختار فيما بين هذه الأطراف ، إنما تأخذ على عاتقها تلك المسئولية الإنسانية الكبرى ، التى هى وليدة هذا الاختيار نفسه .

ويرى « كيركيجارد » أن هذا (الاختيار) كثيراً ما يتخذ طابعاً أليماً مؤرقاً ، إذ تجد (الذات) نفسها وقد أصبح لزاماً عليها أن تختار بين طرفين ، فإما . . أو ، إما هذا أو ذاك ، بل إما (الكل) أو (لا شيء) وهنا قد لا يكون ثمة موضع لأنصاف الحلول . . لأن الله يريد النفس بأكملها ، أو هو لا يريد منها شيئاً على الإطلاق .

وتلك هى الحياة . . . إما . . . أو ، أوكما قال « شيكسبير » على لسان « أميره هاملت » : « نحيا أو نموت . . هذا هو السؤال ؟ » .

وعند « كيركيجارد » أن هذا هو الجواب ، لأنها الحياة بطبيعة الحال ، ولا أحد يؤثر الموت على الحياة . .

أجل فالحياة كما جاء فى عنوان كتاب آخر من كتب « كيركيجارد » ، إن هى إلا (تجربة) .

فى سبيل امتحان الذات !

ولكن هل تتوافق هذه (التجربة) مع ما نسميه بروح العصر، تلك الروح المتمردة غير الراضية ؟

يقول «كير كيجارد» : (فى سبيل امتحان الذات) :

«. . . إذ يندر أن تجد أحداً لا يؤمن ، بما ندعوه مثلاً روح العصر، فحتى من تخلى عن عظائم الأمور واستراح إلى صغائرها ، بل حتى من يجتهد فى عبودية من أجل غايات حقيرة تافهة ، أو من هو فى رق مزر للمكاسب الدنيئة ، حتى هذا يؤمن إيماناً قويًّا كاملاً بروح العصر» . .

ويستطرد «كير كيجارد» مفرقاً بين ما ندعوه بروح العصر، وما يدعى بروح العالم وبينهما وبين ما يدعى بروح الإنسانية ، فنراه يقول : «نعم . . وهذا طبيعى ، فما هو مؤمن بشىء عال نبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر، بل هى لاصقة بالأرض ، حتى لكأنها نوع الروح الذى يشبه أشد الشبه شعلة المستنقعات الخادعة . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ؛ أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوى – على الغواية طبعاً – ذلك الروح الفذ – فى الخداع طبعاً – ذلك الروح الذى تسميه (المسيحية) الروح الشرير . ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن «بروح الإنسانية» . . . لا الروح فى الفرد ، بل الروح فى الجنس ، ذلك الروح الذى نسى الله ، فنسيه الله» .

فماذا يؤمن إذن أن لم يكن بالله . . موضوع الإيمان .

تماماً كما فعل «كير كيجارد» الذى حمل صليبه على كتفيه ، وحذا حذو «السيد المسيح» ، لقد صلب العقل على خشبة الإيمان ، وصرخ فى وجه العصر «إن الإيمان لا يحتاج إلى برهان» ... بل إن الدليل على وجود الله ، هو طلب الدليل على وجود الله !

وكانت هذه الصرخة الحادة ، تنبع من حياة باطنية سابحة فى رؤية دينية عميقة ، مستغرقة فى تجربة كونية محيطة ، مستسلمة للقوى الإلهية المسيطرة على القدر . . القدر الذى شاء له الوحدة والصمت والعزلة ، ومع ذلك استسلم له «كير كيجارد» فى خشوع وطواعية ، وظل يحييه فى كل كتاباته ، وينتظره ويبشر بموكبه الرائع المجيد .

وكما تسكن جنيات البحر فى الماء ، سكن هذا الفيلسوف فى نبع الفكر ، لم يكتف

بالشرب منه أو التطهر بمائه المقدس ، بل لم يكتف بسقيا الندامى والعطاش ، بل سكن فيه طوال حياته ، حتى أصبحت الحياة عنده هى الفكر ، والفكر هو الحياة ، لذلك كان الفكر بيته وقبره ، نعمته ونقمته . . كان قدره .

وهكذا مات «كيركيجارد» ، كما عاش ، هادئاً كالموت صامتاً كالقبر ، ونسيه الناس قرناً كاملاً من الزمان ، حتى اكتشفه مؤخراً المفكرون الذين نشروا كتبه وكتاباته ، وتأثروا بها وسموا أنفسهم . . وجوديين ! .

وكل ما يفعله الوجوديون الآن ، من إحياء (للكيركيجاردية) ، ليس أكثر من سداد للديون ، سدادها لأول رجل فى العصر الحديث ، حاول أن يفلسف حياته ويحيا فلسفته ، فاستحق بجدارة أن يُلقب (بأبى الوجودية) ، وأول الفلاسفة الوجوديين .

الصرخة الثالثة

«رينيه ريلكه»
الإرادة . . يا لها من إله صغير . !

«إن الإرادة القوية لكفيلة بخلق جيل بأسره ،
وإنشاء عصر بأكمله . .»

«رينيه ريلكه»

إذا كانت خلاصة التصوف الهندى فيما يقول «العقاد» ، تحذير المرء من شهواته ، وتحذيره من قمع هذه الشهوات بالعنف والقسوة ، لأن رياضة الرحمة هى مفتاح الحياة الأبدية .

وإذا كانت خلاصة التصوف اليونانى فيما يقول أيضاً ، إن الله جوهر من العقل الخالص ، مجرد من شوائب الأجسام ، وإن التأمل فى الحقائق هو سبيل الوصول إلى الله .

وكانت خلاصة التصوف العبرى أن الله خلق العقل ليعمل به فى الموجودات ومنها الإنسان ، وهو ما ذهب إليه «فيلون» الحكيم ، الذى يخالف فيه التصوف المسيحى الذى يتلخص فى أن نجاة الروح لا تكون بغير نعمة من الله وبغير فداء .

وإذا كانت خلاصة التصوف الإسلامى على حد تعبير «العقاد» ، شعبتان : شعبة تذهب إلى اعتزال الدنيا لأنها باطل ، وتفنى فى الله ، لأنه الحق دون غيره . وشعبة أخرى لا تعتزل الدنيا ، لأن الله سبحانه وتعالى يتجلى فيها ، وآياته التى يتجلى فيها هى سبيل الوصول إليه ، وهذه هى الصوفية المفضلة فى الإسلام ، لا إهمال للدنيا ولا انحصار فيها ، بل نفاذ منها إلى الحق وإلى الكمال .

وإذا كانت خلاصة الخلاصات جميعاً فيما يتعلق بأى مذهب صوفى ، أن الإيمان سعادة

الروح ، وأن المعرفة والبصيرة قوام السعادة ، فقد كان ذلك هو تصوف الشاعر الصوفى الكبير «رينيه ريلكه» ، الذى ضم فى شعره الصوفى أو فى تصوفه الشعرى ، خلاصة التصوف الإنسانى ، المعرفة والبصيرة من أجل سعادة الروح .

وإذا كان « طاغور ، واليوت » قد بلغا القمة ، سواء فى الشرق أو فى الغرب ، فى صياغة الفكرة الصوفية الخالصة فى قالب شعرى أصيل ، فإن « رينيه ريلكه » لا يقل عنهما أصالة فى إحاطة هذه الفكرة بينبوع من العاطفة التى تتفجر فى أغوار النفس الإنسانية ، فتغمر هذه الفكرة بفيض من الرقة وموجات من العذوبة ، وفى هذا الالتحام الحى بين الفكرة والعاطفة تتبلور قدرة « ريلكه » العجيبة فى التعبير المتكامل عن حقيقتى الوجود والعدم ، الحياة والموت ، حتى لقد بلغت أشعاره حد الإعجاز ، باعتراف الكثرة الكثيرة من النقاد ومؤرخى الأدب .

لهذا لم يكن عبثاً أن أفرد له الناقد الفرنسى الكبير إدوار سنبله فصلاً فى كتابه «أعلام الإنسانيين الأوربيين» جعل عنوانه «أورفيوس الجديد» كاشفاً عن أوجه التشابه بينه وبين أورفيوس الأسطورى اليونانى ، الذى اشتهر بأنه أشعر شعراء عصره ، وأكثرهم قدرة على أن يهز بموسيقاه أوتار القلوب .

وكما وصف ريلكه « بالأورفية الجديدة » ، وصف كذلك بأنه شاعر الورود والأزاهير فى المجتمع الأوربى الصناعى الذى طحنته الآلة وعفرت وجهه التكنولوجيا ؛ وكذلك وصف بأنه مجدد تقاليد الحب العذرى العربى فى بلاد لم تكن تعرف عن العرب إلا قصص الحريم ، وحكايات ألف ليلة وليلة ! .

لقد ارتبط وجدان ريلكه بالشرق العربى بمقدار ماالتصق عقله بالمجتمع الأوربى ، وكان المزج العجيب بين روحانية الشرق ومادية الغرب معلماً بارزاً من معالم شعره ، فالشاعر الذى ولد فى الصقيع الأوربى ، فى ليلة من ليالى الشتاء القارس فى مدينة براغ التى عاش فيها موزار ، وهام بها كازانوفا ، وخرج منها الدكتور فاوست ، هو الشاعر الذى قضى فى مصر أياما من شبابه ، تعرَّف فيها على الشرق العربى الإسلامى ، الذى كان يمثل لقلبه بؤرة الأحاسيس النادرة ، ويحدثنا أحد أصدقائه أنه فى الشهور الأخيرة من حياته عكف على قراءة القرآن الكريم ، فشغف به شغفاً شديداً وأعد نفسه لدراسة الإسلام ، الذى وجد فيه زاداً لفكره وقوتاً لشعره .

ولاعجب فى ذلك ، فقد كان ريلكه يؤمن بالتناسخ والغيبيات ، وكان يرى على الدوام

أشياء تعطيه إشارات وتنبيهات ، ولكن شعره فى أنغامه وإيقاعه ، يبدو لنا – كما لاحظ بحق أستاذنا عثمان أمين – أقرب إلى شعر الصوفية المسلمين ، وقد اعترف هو نفسه بأن ملائكته كانوا أشبه صورة بملائكة القرآن منهم بملائكة الإنجيل .

على أن تصور ريلكه لرسالة الشعر يلتقى مع تصور بول فاليرى ، ذلك أن مهمة الشعر «الخالص» عند الشاعرين المعاصرين ، هى أن يخرجنا عن المجال الذى تضطرب فيه الحياة العادية التى يحياها سائر البشر ، والتى تقاس فيها الأحداث بقياس الزمان والمكان ، فالشرط الأول للشاعر كما يقول ريلكه ، أن يتزود بثروة موفورة من التجربة ، قبل أن يكتب بيتاً واحدًا من الشعر ، وألاّ يحفل بالوقت لأن عينيه ترنوان إلى الأبدية :

«إن هذا لهو قبلة أحلامى
وهذه غاية رغائبى
محاورات مهموسات
تدور بين الساعات الهاربات
وبين الزمان الأبدى»

ذلك هو رينيه ريلكه ، شاعر الروح والحب ، الذى تطالعنا صفحات حياته ، بجرح بسيط فى إصبع يده ، سببته أشواك وردة اقتطفها من حديقته ليقدمها إلى سيدة مصرية تحية لجمالها وتعبيرًا عن إعجابه بها ، فما كان منه إلا أن سارع بمفارقة الشاعر لهذا العالم .

ويالها من كلمات قالها ريلكه وهو يستقبل الموت ، موته الخاص به الذى لا يشاركه فيه غيره :

«رب امنح كلاً منا القدرة على أن يموت
موته الخاص به ،
واجعل الموت ملاقيه من أعماق حياته
حيث وضع قلبه ورغبته الخفية
فما نحن بشىء سوى القشرة والورقة
أما هو ، ذلك الموت العظيم ، فيقيم فى أحشائنا .
ثم ينضج – كالثمرة التى لابد أن ينتهى إليها كل شىء»
(من ترجمة الدكتور عثمان أمين)

وحياة القلق التى عاشها ريلكه لا تقل ضراوة عن قلق الموت الذى عاناه ، فإذا كانت حياته نهبًا للصراع بين ما يتطلبه المثل الأعلى وما تفرضه ضرورات الحياة اليومية ، وكان الشعر مخرجاً له من هذا الصراع الذى تضطرب فيه الحياة العادية التى يحياها سائر البشر ، فقد كان الموت هو مخرجه من هذه الحياة ، كان يشعر بأنه يحمل الموت فى نفسه منذ مولده ، ويحس مذاقه فى صباه ، ويرنو إليه طوال حياته ، وطالما تأمله وجلس إليه طويلاً ، وكان يراه مصدر قلقه وبهجته فى آن واحد :

«لقد أطلت التفكير فى الخوف من الموت ، ولم يكن تفكيرى خاليًا من إدخال بعض تجاربى الشخصية فى الاعتبار ، كان الموت يستولى علىّ وسط المدينة وبين الناس ، وغالباً ما يجىء بلا سبب على الإطلاق» .

وأغلب الظن أن تنقُّله المستمر من بلد إلى بلد ، لم يكن أملاً فى الفِرار من الموت الذى يخشاه بمقدار ما كان هو الأمل الخفى فى أن يلقى الموت بالشكل الذى يرضاه ، بالشكل الذى يحقق له موته الخاص . . موته هو لا موت الآخرين .

وكان من الطبيعى عندما داهم ريلكه المرض ، ونشب فيه أظافره ، أن راح الشاعر يستنشق رائحة الموت فى كل ذرة من ذرات الهواء ، ويرى صوره المدببة وهى تتصلب فى الجوارح والضلوع ، ولم يكن صراعه مع الموت ولكن مع الأزهار ، فعندما علمت السيدة المصرية بنبأ مرضه ، أرسلت إليه باقة من الزهور ، فكتب لها رسالة قصيرة يقول فيها :

«سيدتى :

نعم . . إنى مريض ، وقد برح بى المرض إلى حد لم أكن أتخيله . . أتوسل إليك أن تمنعى الأزهار عنى ، فإن مجرد وجودها يثير ثائرة الجن فى غرفتى ، وعلى كل حال . . شكرًا لما جاءنى من الأزهار . . شكرًا» .

ولكن السيدة الوفية لعلاقتها بالشاعر ، ذهبت لزيارته فى بيته ، فما كان منه إلا أن اقتطف وردة من حديقته ، قدمها لها تحية وإعجاباً ، ولكن أشواك الوردة أدمت بنانه ، وأدى الجرح إلى مضاعفات ، تولدت عنها الأسطورة القائلة بأن الشاعر قد مات صريع أشواك الورد ، قتلته الأزهار ، ومات موته الخاص به الذى لا يشاركه فيه غيره .

وإن هذه المراثى التى ظهرت طبعتها الجديدة ، لهى خلاصة تجارب طويلة وخبرات عديدة ، نتجت عن تجربته مع الموت كما نتجت عن تجواله فى ربوع القارة الأوربية ،

وأسفاره بين بلدان هذه القارة ، فقد انغمس «ريلكه» فى آبار الليل وحانات السهر ، كما استغرق فى دور الكتب ومتاحف الفن ، فعرف الخمر وجرع الفكر ، بمقدار ما ذاق المرأة وتذوق الجمال ، وفى باريس . . مدينة الفنون والجنون ، كتب إلى زوجته يقول :

«عزيزتى كلارا . .

«الناس هنا ينامون على الأرض فى النهار ، وتحت السماء فى الليل ، وعلى وجوههم علامات من العبوس والضجر ، فلا واحد منهم راض عن أى شىء ، فالقيم مزعزعة فى كل ركن من أركان هذا العالم المتوتر الأعصاب ، هل ترين أنه يوم الحشر؟ أم ترين أن الإحساس بمرارة الاغتراب هو الذى ترك وراءه هذا التعلق الشديد بالنزوة الوقتية العابرة ؟» .

لهذا كان من الطبيعى بالنسبة إلى شاعرنا الذكى الحساس ، أن يفر هارباً من أهالى باريس ، وأن يترك قدميه تسبحان فى أرجاء أوربا بحثاً عن راحة النفس المتعبة فى أعماق الكهوف والمغارات ، وعلى سفوح الجبال والهضاب ، حيث الوحدة والهدوء وراحة الذات .

وفى هذه الخلوات ، نمت بذور التصوف التى غرستها التجارب فى نفس «ريلكه» ، وتعهدتها الرمزية المثالية فأخصبتها بصورها الشاعرية الخلابة ، فضلاً عن عمق مضامينها وسعة مراميها ، وجمعها للمتناقضات المادية والروحية ، مما زاد فى غموضها ، وضاعف مما فيها من إبهام ؟

غير أن الإرادة الخيرة ، إرادة الشاعر فى قلب «ريلكه» ، سرعان ما فجرت فى البذور النامية أروع الغصون وأطيب الثمار ، وهنا يقرر «ريلكه» : «أن الإرادة القوية لكفيلة بخلق جيل بأسره ، وإنشاء عصر بأكمله . .» .

لكن الإرادة . . إرادة «ريلكه» ، لم تصل إلى تلك المنزلة الرائعة من الحرية ، إلا بعد رياضة نفسية ومجاهدة روحية ، بلغا حد الصراع المأساوى ، الذى تمثل فى تلك الحرب الطاحنة التى شنتها (الأنا الذاتية) على العالم الخارجى الصاخب ، ومن هذه الحرب خرج «ريلكه» بفلسفته المثالية التى تقوم على حب الجمال الخالص ، والعودة بالإنسان إلى حالات الطهر والنقاء التى عاش فيها الإنسان الأول .

وقبل أن نتادى فى الكلام عن هذا التيار الجارف الذى انساق فيه «ريلكه» ، علينا أن نعود إلى أصوله الأولى ونرتد إلى ينابيعه البعيدة ، وهى الأصول والينابيع التى أضفت عليه طابعها المثالى ، ووجهته تلك الوجهة الصوفية .

الأصول والينابيع :

والواقع أن طفولة هذا الشاعر بنوع خاص ، كان لها أثرها البالغ فى تشكيل حياته وفلسفته فيما بعد ، فقد تأثر إلى حد كبير بالمرئيات التى كانت تحيط به من كل جانب والتى ترسبت فى طيات لا شعوره ، لتطفو على السطح من جديد ، مختلطة بالعديد من المعانى الرمزية ، محملة بالكثير من الصور الشعرية .

وكان لوالدته أكبر الأثر فى إرساء معالم هذه المدلولات ، وفى إقامة تخوم فاصلة بين ما هو حقيق وما هو خيال ، فقد ركزت كل همها فى العناية برينيه الذى ولد فى الرابع من ديسمبر ١٨٧٥ ، وتوفى فى ٢٩ من ذات الشهر ديسمبر ١٩٢٦ ، وبخاصة بعد أن أصيبت بخيبة أمل فى زواجها الأول ، فهى تنتمى إلى أسرة عريقة على جانب كبير من الثراء ، أما زوجها فكان يعمل ملاحظاً بمحطة السكك الحديدية بمدينة براغ ، وبعد زواج دام أحد عشر عاماً ، تهدمت جدران الحياة الزوجية ، وهجر الوالد زوجته ، ولما يكتمل العام التاسع من عمر رينيه ، وعلى الرغم من سوء صحة رينيه واعتلالها ، فقد أصرت والدته على أن يلتحق بأكاديمية العلوم العسكرية فى سنة ١٨٦٦ ، وهناك تعرض شاعرنا الشاب لألوان مختلفة من الآلام الجسدية والعذابات النفسية ، مما اضطر إدارة الأكاديمية إلى فصله فى الحال .

وهكذا تحول رينيه إلى دراسة الفلسفة والآداب والفنون بجامعة براغ ، التى لم يمض بها سوى فصلين دراسيين فقط ، لأن صحته هناك أيضاً لم تمكنه من الاستمرار فى متابعة الدرس والتحصيل ، ونظراً لما لاقته والدته من متاعب بعد أن هجرها زوجها ، ونظراً لما شاع عن والده من سمعة غير محمودة ، فكر « ريلكه » تفكيراً جاداً فى ترك براغ ، وبالفعل تركها ورحل إلى ميونيخ عام ١٨٩٦ ، حيث قضى عاماً كاملاً ، سافر بعده إلى إيطاليا حيث درس فنونها المختلفة ، فى كل من ميلانو ، وفلورنسا ، والبندقية ، وتأثر تأثراً عظيماً بفنون عصر النهضة .

ولم يمكث « ريلكه » طويلاً فى إيطاليا ، فقد عاد إلى مدينة براغ ، ثم رحل مرتين إلى موسكو فى عامى ١٨٩٩ — ١٩٠٠ ، حيث زار فى المرة الأولى الكاتب الروسى العظيم « تولستوى » ، ودارت بينهما مناقشة عاصفة حول الاتجاهات الفكرية فى الأدب الأوربى الحديث . وبعد ذلك قام « ريلكه » برحلة إلى مدينة بطرسبورج ، حيث أعجب بما فيها من متاحف ودور للعبادة ، ومن هناك سافر إلى برلين ، حيث دون مذكراته الشهيرة عن كل من

«جوجول ، وترجنيف ، ودستويفسكي ، وتشيكوف ، وليرمنتوف» ، وكان لمطالعاته فى الأدب الروسى صدى غير ضعيف فى (كتابه عن الصور) وفى كتاب (الساعات) ، كما ترجم إلى الألمانية مسرحية (النورس) «لأنطون تشيكوف» .

وأما زواج «ريلكه من كلارا» ، فقد كان فى التاسع والعشرين من أبريل عام ١٩٠١ ، وكانت فتاة ذكية مثقفة مولعة بفن النحت ، إلا أن زواجها من «ريلكه» لم يستمر لأكثر من عام ، لأن ضائقة مالية قضت على هذا الزواج ، وبعد أن تم الطلاق ، عاد «ريلكه» إلى حياة السفر والتجوال ، فسافر إلى باريس ، حيث قضى بضعة شهور ، تعرف فيها على المثال العظيم «رودان» ، ثم رحل إلى برلين ، حيث قضى بضعة شهور أخرى ، ثم إلى السويد ، حيث قضى بضعة شهور أخيرة .

غير أن الشهور الثمانية التى قضاها فى باريس ، حيث تعرف على المثال الفرنسى الشهير «رودان» ، وعمل سكرتيراً خاصاً له طوال هذه الفترة ، كان لها أبلغ الأثر على فكره ، وأروع التأثير فى شعره ، ففيها عرف كيف يتخلص من تلك العاطفة الفضفاضة ، ويتجه إلى تصوير الأشياء فى صيغ موضوعية وصياغات أكثر دقة وتحديداً ، وفيها عرف كذلك كيف يبتعد عن الأحزان التى تلف وتدور حول (الذات) المعذبة ، و (الأنا) الملتاعة ، كى يترك الأشياء نفسها وبنفسها تعبر عن جوهرها وماهيتها .

كذلك كتب فى باريس روايته الشهيرة (مذكرات «مالت لوريد زبرجه») التى سجل فيها على لسان شاعر دانمركى ، وبأسلوب شاعرى رائع ، خواطره النفسية البالغة الرهافة والحساسية ، الشديدة التأثر بمعطيات الحياة من حوله . . . السماء والأرض ، النور والظل ، الحياة والموت ، المادة والروح .

حقًّا لقد كانت رحلة الشاعر إلى روسيا عاملاً على إخصاب حياته الروحية ، كما عملت إقامته فى باريس على إنماء حياته الفنية ، ولقد عبر ريلكه عن مدى إفادته من هذين الينبوعين ، ينبوعى الفن والدين ، تعبيرًا صريحًا واضحًا قال فيه : «كانت روسيا هى المصدر الأول لكل تجربتى الدينية ، كما أن باريس . . باريس التى لا نظير لها . . ستكون هى المنعطف الأول لاتجاهاتى الفنية» .

وإذا كانت تجربته الدينية هذه قد ألهمته كتابه الأدبى الباكر والمبتكر ، الذى دعم شهرته فى أوربا ، وهو كتاب «الساعات» الذى لا ينقطع فيه عن البحث عن الله «ذلك الكنز المدفون

فى الليل ، والذى نكشف عنه بأيدينا ، لأن كل بهاء تتأمله عيوننا ما هو إلا فقر وزيف بالقياس إلى الجمال الأبدى » ؛ فقد أعانته إقامته فى باريس على إنجاز روايته « مذكرات مالت لوريد زبرجه » التى وطّدت دعائم هذه الشهرة ، وكان قد تعرف على رودان ، وكأنما تعرف على قارة بأكملها . . فهو الفنان الذى أدخل حياته كلها فى فنه ، وهو الانتباه والصبر والاطمئنان والاتزان ، وهو الأستاذ الفذ الذى لا ينضب معينه ، والذى ليس له نظير ، وهو الذى جعله يكتشف عالم الصور والأشكال ، ويعرف أن النحت ما هو إلا آذان صاغية ، عاكفة على الحجر ، تستخرج منه فى صبر ، رؤية صامتة للحياة ، وهذا ما عبر عنه بقوله « لقد علمنى رودان كل ما لم أكن أعلم . وأوضح لى كل ما كنت أعلم » .

وكان من ثمار هذا كله ، تلك الرواية العجيبة « مذكرات مالت لوريد زيرجه » التى صور فيها تاريخ طفولته الشقية فى إطار خيالى خالص ، والتى أدخلها أستاذنا الدكتور عثمان أمين ضمن تراث الإنسانية ، وحللها تحليلاً رائعاً وفقاً لفلسفته الجوانية ، ذهب فيه إلى أن مذكرات زيرجة أشبه باليوميات الجوانية المنطوية على خواطر ريلكه وانطباعاته ، فنى هذه الحياة العصرية الصاخبة ، ذات الصيرورة القسرية الجارفة ، يشعر المفكر بغربة لا سبيل إلى التعبير عنها ، يشعر أنه أشبه بجزيرة قائمة بذاتها ، وأنه يجب أن يظل كذلك « إنما الداخلى وحده هو القريب منا ، وكل ما عداه بعيد عنا » .

ولابد للمفكر من خطوة إرادية ، حتى يستطيع أن يبدع ، وأن يصل إلى جوهر الأشياء ، ولكن هذه العزلة عن « البرانى » ليست ميسورة لكل إنسان ، والوصول إليها يقتضى كفاحاً موصولاً ومعارك يومية دائمة ، فما أشد التآمر على الصمت الداخلى الخصيب ، وما أكثر التنافس بين عمل الفنان وعلاقاته مع الناس !

« إن الخلوة خير ، ولكنها أمر شاق عسير ، ولكن صعوبة أمر من الأمور يجب أن تكون أقوى حافز لنا على الإقدام عليه ، والحب خير كذلك ، ولكنه جد عسير ، وربما كان حب الغير أشق واجباتنا ، وربما كان هو الامتحان الحاسم الأخير » .

ويستطرد الدكتور عثمان أمين فى تحليل « المذكرات » فيقف عند الشروط الضرورية التى حددها لنا ريلكه ، والتى يجب على الشاعر مراعاتها حتى يتعلم كيف يصبر ، وكيف يقتصر على التعبير عما هو جوهرى ، فليس الشعر عواطف وأحاسيس كما يتوهم بعض الكتّاب ، وإنما الشعر تجارب ومعاناة ، ولنستمع إليه وهو يقول :

« الشعر ليس كما يظن بعض الناس مشاعر وأحاسيس ، لأن هذه تكون لدى الإنسان فى باكورة العمر ، وإنما الشعر تجارب العمر كله . لكى تكتب بيتًا واحدًا من الشعر ، لابد من أن تكون قد رأيت كثيرًا من المدن والناس والأشياء ، لابد أن تعرف طباع الحيوان ، وطيران العصافير ، وحركة الأزهار الرقيقة حين تتفتح فى الصباح ! » .

ويفيض زيرجة فى الحديث عما يساور نفسه من مشاعر القلق والتحقير ، وهواجس الخوف والرعب بإزاء كل ما تنبض به الحياة ، وخاصة عندما يرى نفسه مضطرًا إلى تسخير إنتاجه الفنى لمطالب العيش والرزق ، تلك المطالب الصغيرة التى تسعى إلى تعطيل الفنان ، وتحويله عن فنه ، والحيلولة بينه وبين مواصلة الغوص إلى أعماق الذات .

« إنى أسلك طريقى وحيدًا مهجورًا . . وهذا أمر يطيب لى طبعا ، فما أردت شيئاً غير هذا أبدًا ، ولكنى مخلوق خجول ضائع وبلا نصير . . ولقد تبينت أنه ما من شىء هو أشق على نفسى من أن أجعل الكتابة وسيلة إلى كسب عيشى » .

أجل ، إن الفنان الحق يصنع مصيره ، فلابد له قبل أن يبدع آثاره أن يصنع نفسه أولا ، والمادة الأولى التى تعرض للفنان المبدع هى نفسه ، فواجبه أن يغير ما بنفسه ، فإن لم يستطع فما هو بمستطيع أن يغير شيئًا .

وتمضى المذكرات مسجلة الجو الذى كان يعيش فيه « زيرجة » بطل هذه القصة ، فى منزل جده العجوز وهو على فراش الموت ، وتطيل المذكرات فى وصف مظاهر الموت لدى الأحياء ، وفى التنبيه إلى كمونه المفزع المخيف فيما وراء الصمت والهدوء : « حين أفكر فى غيرى ممن رأيتهم أو سمعت عنهم ، أجد الأمر هو بعينه تمامًا ، إنهم جميعًا قد ماتوا موتهم الخاص بهم . . » .

حقًا . . إن هذا الكتاب الذى وصفه الكاتب الفرنسى « أندريه جيد » بقوله : إنه « حوار مع إمكانيات الحياة » ، قد استطاع مؤلفه كما يقول الدكتور عثمان أمين ، أن يرسم لنا فيه صورة لعالم ذى دلالة ، عالم رمزى ، جميع الأشياء فيه مظهر لحقيقة كامنة ، إن لم تكن خالدة فهى على الأقل أعم وأشمل من ظاهرها المنظور ! .

الصور والساعات :

ولقد تبلور هذا الحنين فى كتاب (الساعات) حول بعض الرغبات التى كانت تتأجج بين

الشعور واللاشعور ، تتقاذفها أنواء الصراع الداخلى ، وأعاصير الخبرات الخارجية ، التى أطاحت بكل ماكان ينشده من أمان ويشتهيه من أشواق ، ولهذا وجدناه يهرع بجمع كيانه إلى عالم الرؤيا ، متخذاً من الصور الشعرية محوراً لبحثه عن ذلك الشىء الحزين ، عن ذلك المعنى الدفين ، عن ذلك الحنين إلى المجهول .

وعلى الرغم من هذه النزعات المتضاربة التى تتضح فى كتاب (الساعات) فثمة تجانس كبير يجمع بين قصائد هذا الديوان ، وهو التجانس الذى يتمثل فى التعبير عما أصاب عالمنا المعاصر من غربة وغرابة واغتراب ، سواء على المستوى الأخلاقى أو المستوى الاجتماعى أو المستوى العاطفى أو الوجدانى ، وهذا كله وكثير غيره ، مما زاد من آلام الشاعر وضاعف من أحزانه ، وأمام موجات القلق والتوتر والصراع ، غدت النفس البشرية مرتعاً خصباً لأفاعى اللاوعى ، وثعابين اللاشعور .

أسمعه يقول فى قصائد هذا الكتاب :

كل الذين يبحثون عنك ، يغرونك
والذين يجدونك هكذا ، يقيدونك
بالصورة والإشارة . .
أما أنا فأريد أن أفهمك .
كما تفهمك الأرض !
مع نضجى .
تنضج مملكتك .
لا أريد منك غروراً ،
يبرهن عليك .
أعلم ، أن الزمن
له اسم آخر
غير اسمك ،
لا تصنع ، لخاطرى ، معجزة .
أنفذ قوانينك
التى تزداد وضوحاً .

من جيل إلى جيل .
مولاى ، أعط كل إنسان موته الخاص
الموت ، الذى ينبع من تلك الحياة
التى عرف فيها الحب ، والمعنى ، والمحنة .
«ثورة الشعر الحديث جـ ٢ ترجمة : د. عبد الغفار مكاوى»

وفى كتاب (الصور) يتحول الآدميون إلى زغب متناثر تتقاذفه الريح ، مما أدى بدوره إلى إهدار القيم وضياع نقاط الارتكاز ، التى كانت ترتكز عليها البشرية فى زمانها القديم ، وكان من جراء هذا كله أن انفصلت الأشياء عن مدلولاتها ، والرموز عن معانيها ، فأصبح النشاط البشرى خالياً إلى حد الإزعاج ، من القيم الرمزية التى كانت تضفى عليه الجد والجدية .

أسمعه يقول أيضاً فى قصائد هذا الكتاب :

الأعمى ، الذى يقف فوق الجسر.
مظلماً كعلامة على طريق ممالك مجهولة ،
ربما كان ذلك الشىء ، المتشابه أبداً ،
الذى تطوف حوله ساعة النجوم من بعيد
وربما كان المركز الهادئ للأفلاك .
لأن الأشياء كلها تضل من حوله . . .
وتنسكب وتبدو رائعة .
إنه العادل الذى لا يتزحزح ،
وضع بين طرق عديدة متشابكة ،
المدخل المعتم للعالم السفلى
وسط جنس تافه من البشر.
«نفس المرجع»

وهكذا غدا الإنسان غريباً فى وطنه ، مغترباً وسط مواطنيه ، بعد أن فقد ارتباطه بعالميْه . . الداخلى والخارجى على السواء ، ويصف «ريلكه» ذلك الإنسان فى قصيدة (المغترب) بقوله :

«إنه لمنفى . .

«ومع ذلك فالفرصة سانحة لأن يعود
«وحينا تتجمع القوى بعد شتات
«تنفرج الأسارير بابتسامة ساحرة
«داخل مسكنه الصغير
«مسكنه الصغير الذى يعانق فيه العالم بأسره» .

وعند « ريلكه » أن هذه (العودة) إحياء جديد للذات ، واستنهاض آخر للمشاعر ، التى أماتتها (الإنية) الحديثة بكل ما تنطوى عليه من جرى وراء المادة ، وتلهف على النزوة العابرة . إلا أن هذه (العودة) عند «ريلكه» ، تتطلب أول ما تتطلب النضوج العقلى ، والرياضة الروحية ، والمجاهدة الأخلاقية ، مما نسمع به عند كبار المتصوفة ولا نجده عند الكثيرين .

أزهار الخير :

ويذهب «ريلكه» فى شعره ، إلى أن هذه المدنية التى لا تقوم على سبر أغوار الرؤيا الروحية ، لابد أن تنتهى إلى الدمار ، ولابد أن تتساقط دويلات . . واحدة وراء الأخرى . والشاعر هنا يرثى لحال الشبيبة الذين يقفون فى مفترق الطرق ، وقد أظلم من حولهم المكان ، وضاعت فى أعينهم آفاق الزمان ، فلم يعودوا يرون شيئاً مما تخبئه لهم الأقدار . وخير مثال لهؤلاء الشبيبة الشاعر الفرنسى «بودلير» ، الذى أُوتى قدرة خارقة على تجسيد عناصر الشر ، وإبراز النزعات الهدامة فى أغوار الإنسان . ولو أن «بودلير» لم يلق فى حياته ما لاقاه من صنوف الألم وألوان العذاب ، لكتب عن أزهار الخير بدلاً من أزهار الشر.

لهذا وجدنا « ريلكه » فى المرحلة التالية من مراحل تطوره الفكرى ، يقدم على تحليل هذه العناصر المختلفة ، التى تكون فى مجموعها المجتمع الأوربى الحديث ، واضعاً أمام عينيه أنماطاً مختلفة من البشر ، قاصداً من وراء ذلك الوصول إلى أسس ومبادئ عامة ، يفيد منها دارسو الشعر والشعراء ، ولقد دون «ريلكه» هذه الآراء المتناثرة فى مذكراته التى بدأها فى عام ١٩٠٤ ، وفرغ منها بعد هذا التاريخ بست سنوات .

وقد قسم «ريلكه» هذه المذكرات إلى قسمين : القسم الأول منهما خاص ببقية أفراد الأسرة ، غير أنه لم يتتبع هذا البحث (السيكلوجى) فى مراحل الصبا والرجولة ، أو الأنوثة ثم الكهولة ، فهذا التدرج الزمنى لم يكن جزءاً من نتاجه ، إذ أنه أعطى التحليلات النفسية

وصلتها بالعمليات الذهنية ، الجانب الأكبر من اهتمامه ، كما أسهب فى الحديث عن الاضطرابات النفسية والأمراض العصابية ، والرغبة فى الهروب من الواقع ، باعتبارها جميعاً ظواهر ذات أثر فعال فى تشكيل سلوك الأفراد والجماعات فى المجتمعات الأوربية الحديثة .

أما القسم الثانى ، فقد أطلق عليه «ريلكه» اسم (المناخ الروحى لعصرنا الحاضر) . وفيه يعيب على شباب عصره ، تمسكهم بالشكل دون المضمون ، وبالقشور الخارجية دون اللباب ، وبالعرض الزائل لا بالجوهر الباقى إلى الأبد ، وفى هذا يقول :

«لقد تغيرت الأشكال الخارجية تغيراً واضحاً ، ولكن ما بداخلنا يا إلهى ، قد ظل كما هو . . الأيام تمر سريعاً لكى تصل بنا إلى الحقيقة الأليمة ، حقيقة أننا لا نكاد نعرف شيئاً عن الدور الذى سنقوم بأدائه فوق خشبة هذا المسرح الكبير . . وهكذا غابت شمس الحقيقة عن إنسان عالمنا الحديث ، وأصبح كل منا ينشد عالماً مستقلًا عن العالم الذى ينشده غيره ، وهو عالم مغلق يتسم بالعزلة والانطواء ، ولا مفر أمام هذا الإنسان الذى تفككت أوصاله ، واضمحلت آماله من أن ينشد الحقيقة فى الكشف الصوفى . . .»

الوحدة . . . والفراغ :

أما الفترة الممتدة بين عامى ١٩١٠ و ١٩٢٠ فتعتبر أهم الفترات فى حياة «ريلكه» ، ففيها كتب معظم (مراثيه) كما قام بترجمة (أغانى أهل البرتغال) من الإنجليزية إلى الألمانية ، وهى الأغانى التى كتبتها «إليزبيث باريت براوننج» ، كما ترجم (رسائل من فرنسا) وهى الرسائل التى كتبتها «ماريانا الكوفورادو» ، وترجم كذلك رائعة «أندريه جيد» (عودة الابن الضال) .

وكان قد عاد فى هذه الفترة إلى حياة الترحال والتجوال ، بعد أن عانى أزمة نفسية حادة ، فسافر إلى شمال أفريقيا ومصر وأسبانيا ، وأقام فى قصر دوينو بالقرب من مدينة تريستا ضيفاً على الأميرة «مارى تورن» ، كما أقام فى أثناء الحرب العالمية الأولى فى مدينة ميونيخ ، وعمل فترة فى أرشيف الحرب فى فيينا إلى أن أعفى من الخدمة العسكرية لسوء حالته الصحية .

ولقد تعرض «ريلكه» فى هذه الفترة لصنوف مختلفة من التعب النفسى والقلق الروحى ، حتى راودته فكرة التخلى نهائيًّا عن الكتابة ، وحاول جاهداً أن يخرج من عزلته ويلتقى بالناس ، بالبشر ، يتحدث معهم ويستمع إليهم ، يحدثهم عن أوجاعه ، ويستمع لما

يقولون ، ولكن عبثاً يحاول ، ففى كل محاولة كان يفشل ، وظل الفشل يطارده حتى سئم الحياة .

وانعكس هذا السأم على مراسلاته الكثيرة فى تلك الفترة ، فقد كتب إلى صديقة عمره «أندريا سالومى» رسالة تنم عن ألم بالغ وحيرة مريرة ، قال فيها :

«خبرينى بربك ، كيف أننى الآن لا أدرى كل ما يقع عليه بصرى ، ولا أحس كل ما تلمسه يداى ؟ لقد ضاعت معانى المرئيات وسط متاهات الفراغ ، وصراعات اللاشعور التى أعانيها فى هذه الأيام ، والآن يساورنى الشك فى مرضى العقيم الذى تسرب إلى داخل نفسى ، وأطبق علىّ بكل قواه ، فلم أعد أجد لنفسى باباً ولا مخرجاً» .

وأخيراً يحاول «ريلكه» أن يجد خلاصه فى التنقل بين ربوع القارة الأوربية ، ولكن الشعور الأليم بالوحدة ، والإحساس الحاد بالفراغ ، يخيمان من جديد على كل ركن من أركان حياته . لهذا لم يكن عجباً أن تعطينا (مراثيه) التى كتبها فى أثناء تجواله بين عواصم أوربا ، صورة قاتمة لما يحس به فى داخل ذاته ، من حزن دفين وأسى بالغ ، ولهذا أيضاً جاءت (مراثيه) صادقة فى تعبيرها ، قوية فى مغزاها ، دافئة فى صياغتها ، فهى خلاصة أفكاره عن الحياة والموت ، وعن الفناء والخلود .

وكان قد عكف على قراءة «كير كيجارد» . . أبو الفلسفة الوجودية ، وتخلى عن نظرته الكونية الفياضة بالحنين إلى المطلق ، الواثقة من قوى الغيب ، أو تلك القوى (الميتافيزيقية) الخارقة للطبيعة والقابعة فيما وراء الطبيعة ، فاتجه إلى نظم الشعر الفكرى أو الذهنى الخالص ، الذى يتميز بالقوة والجسارة ، ويمتاز بالتحرر سواء فى الشكل أو فى المضمون ، ويتصف بالغموض والوحشة ، والتحليق فى آفاق بعيدة نائية . . نائية إلى أقصى حد . وهو ما تجلى واضحاً فى (مراثى دوينو) وفى (أناشيد أورفيوس) التى تعد قمة إنتاجه الشعرى على الإطلاق .

والطريف فى أمر هذا الشاعر ، أنه لم يسلك فى عرضه لهذه الأفكار المنهج الكلاسيكى الشائع ، الذى يمزج فكرة الحزن بلوعة الإنسان على فراق البشر ، ولا المنهج الرومانتيكى المألوف الذى يخلط هذه الفكرة بمظاهر فى الطبيعة ، ولكنه اتبع طريقة المناجاة الدرامية القائمة على المونولوج الداخلى ، أو بتعبير أدق ، القائمة على الحوار الدائر بين الشعور واللاشعور ، والذى يهمنا من هذا الحوار ، هو أنه يفسر لنا بطريقة غير مباشرة ، تلك الانقسامات العديدة

داخل إطار الشخصية الواحدة ، كما أنه سرعان ما يتحول بالتدريج إلى حوار بين عالمى المادة والروح .

وهذا ما عبر عنه فى إحدى قصائده إلى «أورفيوس» :

كذلك يتحول العالم سريعاً
كأشكال السحاب
كل ما تم يسقط
عائداً للأزلى القديم .
فوق التحول والسير
أبعد وأكثر حرية ،
يبقى نشيدك الأول
يا أيها الإله ذو القيثار .
لم تعرف الآلام
لم تعدم الحب ،
وما يبعده الموت عنا
لم يكشف عنه القناع
الأغنية وحدها على الأرض
تمنح القداسة والاحتفال .

(ثورة الشعر الحديث جـ ٢ . ترجمة د. عبد الغفار مكاوى) .

ويخرج «ريلكه» من هذه المحاورات جميعاً بفكرة الفراغ الذى يحيط بنا ونعيش فيه ، ولا يعنيه هنا الفراغ بصورته المادية ، بمقدار ما يعنيه الفراغ بمعناه النفسى ومضمونه الروحى ، وعند «ريلكه» أن هذا الفراغ هو السبب فى الآلام التى لازمت البشرية فى رحلتها الطويلة عبر الأجيال والعصور ، غير أنه يعود فيتخذ من هذه الآلام أساساً لنمو الإنسان ونضوجه ، فهى الأعمدة التى يقيم عليها تكامله النفسى ، وسموه الروحى ، وهو هنا يتفق مع الكاتب الألمانى «هوفا نستال» فى قيمة الألم ، وقدرته على صياغة الإنسان من جديد .

التغير والديمومة :

وثمة ركن جوهرى ترتكز عليه فلسفة «ريلكه» ، وبدونه تبدو هذه الفلسفة مبتورة أو ناقصة ، ألا وهو بحثه فى مشكلة الوجود ، وإيمانه بخلود الروح ، فالوجود المادى فى نظره مرادف للتغير المستمر ، وهو وثيق الصلة بالآلية ، ومظاهر التطور ، وحتمية التاريخ ، وهنا يتساءل الشاعر :

«ترى ما هو الوجود وسط هذا الفناء ؟
«ما تلك الآمال التى يتعلق بها الطفل ؟
«وهل تظل كما هى عندما تتوارى بين طيات التراب ؟
«آه ، يا لشبح التغير
«إنه كالبخار يظهر قليلاً ثم يختفى
«ونحن بدورنا على وشك الاختفاء
«ولكنى أومن بالبعث ، وخلود الروح ؟»

وعند «ريلكه» أن الإيمان بالله هو الحد الفاصل بين التغير وبين ما سماه «هنرى برجسون» (بالديمومة) ، ولعلنا نتبين من هذه السطور ، موقف «ريلكه» من التكنولوجيا الحديثة ، وكيف أنها وسائل وليست غايات ، وهى وسائل قد تخدم الإنسان وقد تنقلب عليه ، فتصبح أدوات للدمار ، ولذلك نجده يسخر منها ، ويصفها بأنها أشباح متقلبة ، وبخار مآله إلى زوال .

وعند «ريلكه» أنه بين ضجيج الآلات الحديثة ، وأصواتها الطاحنة ، ضاعت معالم القيمة الأخلاقية ، وأفل نجم الحب الإنسانى ، واستولت على سكان هذا الكوكب رغبة جامحة فى حب السرعة لذاتها ، دونما وعى منهم ولا إرادة ، فالكل يسرع ولكن نحو لا شىء ، لهذا حاول «ريلكه» جاهداً أن يَنْفُذ خلال تلك الحجب المادية الكثيفة إلى عالم الروح ، بعد أن تركت تلك الحجب غشاوتها على البصائر ، فأعمتها عن رؤية الحقيقة .

وكم كان لتأملات «ريلكه» فى خلواته العديدة ، التى كان ينتزعها من براثن هذا الواقع ، أثر فعال فى إرساء دعائم هذا (الكون الصوفى) كما كان يحلو له أن يسميه ، وفى نظره أن هذا الكون يتسم بالنضوج الذهنى ، والسمو الروحى ، فضلاً عما يتسم به من الإيمان بالتضحية

وبذْل الذات ، ففى إنكار الذات ، والأخذ بأيدى الآخرين تتبلور أسمى آيات الوجود .

ولقد لعبت الصورة الشعرية بأبعادها الرامزة ، وأغوارها السحيقة ، دوراً جوهريًّا فى مزج هذه الفلسفة بنبضات الحس وخفقات القلب ، وبلغ «ريلكه» فى تكوينها درجة عالية من الإبداع ، وليس أدل على ذلك من (مراثيه) التى خلت تماماً من الصور التأثيرية ، وجاءت حافلة بالصور التعبيرية التى تفصح عن كوامن النفس ، وخبايا الضمير ، وجوهر الوجود ، وحقيقة الحياة ، بل وحقيقة الحقيقة إن صح هذا التعبير . .

إنه هو . . «ريلكه» . . الذى يقول من (مراثى دوينو) :

آه والليل ، الليل ،
عندما تهب الريح مفعمة بالفضاء الكونى
وتطعم من وجوهنا ،
من ذا الذى لا تبقى من أجله
هذه المشوقة ، مخيبة الآمال الناعمة
التى تنتظر القلب الوحيد السأمان ؟
أهو . . . أرحم بالعشاق ؟
آه . . إنما يحجبون قدرهم معاً .

* * *

ألا ينبغى أن تصبح هذه الأحزان القديمة
نافعة لنا ؟ ألم يئن الأوان لكى نتحرر بالحب
من المحبوب ، ونحتمل الفراق ونحن نرتعش :
كمثل ما يحتمل السهم الوتر
لكى يصبح ، وهو يتجمع للانطلاق ، أكثر من نفسه ؟
لأن البقاء فى غير مكان .

* * *

أصوات ، أصوات . أنصت يا قلبى
كما أنصت القديسون وحدهم :
حتى رفعهم النداء الهائل من على الأرض ،

أما هم ، هؤلاء النادرون
فظلوا راكعين ، ولم يلتفتوا إليه
هكذا كانوا منصتين .

* * *

ليس معنى هذا أنك تستطيع أن تحتمل صوت الله ،
هذا أمر بعيد ، لكن أنصت إلى صوت الريح .
إلى النبأ الذى لا ينقطع ، والذى يتكون من السكون
إنه يأتيك هامساً من أولئك الأموات الشبان
ألم يتحدث قدرهم إليك فى هدوء ؟
(ثورة الشعر الحديث جـ ٢ . ترجمة د . عبد الغفار مكاوى)

أجل ، لقد كان «رينيه ريلكه» بحق ، من أكبر الشعراء الأوربيين فى النصف الأول من القرن العشرين ، وأعظمهم أثراً على حركة الشعر الجديد ، وكان من القلة القليلة النادرة ، التى استطاعت أن تفتح آفاقاً جديدة أمام التعبير الشعرى ، كما استطاعت أن تقربه من تلك التخوم التى تعجز فيها اللغة عن كل تعبير .

وإن تأثيره ليبدو واضحًا على جبين الطليعة من كتاب وشعراء الجيل الأوربى الجديد من أمثال أندريه جيد ، وبول فاليرى ، ومارتان دوجار ، وجان كاسو ، بل إن تأثيره ليمتد إلى ما هو أبعد من ذلك ، بحيث نلمسه حيًا فى بعض الكتابات الفلسفية المعاصرة ، وخاصة كتابات الوجوديين من أمثال هيدجر وياسبرز وسارتر وسيمون دى بوفوار وغيرهم من الريلكيين الذين حفلت بهم ربوع القارة الأوربية كلها .

لقد كان شعره هو الشاعر ، بمقدار ما كان شاعره هو الشعر . .

الصرخة الرابعة

«هنريك أبسن»
لم تعد هناك فاكهة محرمة !

«ما الحياة إلا قتال الجن فى القلب والفكر ،
وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة
فيه ، وهو قتال يهز كيان الفنان كما البركان
أو الزلزال ، متحدياً كل أشباح الحياة ، أن تقتله
أو يقتلها ! » «هنريك أبسن»

كما قالوا عن «سقراط» إنه أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض ، لا لكى يمسح بها الأرض ، بل ليجعلها فى متناول الجميع ، بدلاً من أن تبحث فيما وراء الطبيعة ، تبحث فى الطبيعة ذاتها ، وفى مقدمتها طبيعة الإنسان . . الإنسان الذى لا يمكنه أن يعرف نفسه إلا بنفسه ، دونما حاجة إلى نبوءة عراف ، أو موعظة حكيم .

كذلك يمكن أن يقال عن الكاتب المسرحى النرويجى العظيم . . «هنريك أبسن» ، أنه قد أنزل الدراما من السماء إلى الأرض ، ومن ردهات القصور إلى أرصفة الطريق ، بعد ما أثبت أن الكاتب المسرحى ليس بحاجة إلى سير الملوك ، ولا تراجم العظماء ، ولا قصص النبلاء ، ليجد فيها معانى البطولة والنذالة ، وإنما هذه المعانى موجودة فى حياة البسطاء من الناس ، والعاديين من البشر ، حيث نجد من الأبطال بمقدار ما نجد من الأنذال ، وحيث تتوافر الحيوات المتصارعة ، والأقدار المتصادمة ، والمصائر المتعامدة ، مما يشكل أخصب مادة فى يد الكاتب المسرحى .

وبهذا يكون «أبسن» قد هبط بالدراما من سماء التقاليد الرومانسية التى ورثها المسرح منذ عهد «شكسبير ، ليرسى» هو تقاليد الواقعية التى تجعل من فن المسرح ، تعبيراً عن حياة

الإنسان العادى فى الحياة العادية ، وعن مشكلات المجتمع الحديث فى الزمن الحديث.

ولما كانت الطبقة الكادحة من عمال وفلاحين ، لم يكتمل نموها بعد فى عهد «أبسن» ، كان من الطبيعى . . . والطبيعى جداً ، أن يلتمس أبطاله العاديين ، من بين أبناء الطبقة السائدة فى أيامه ، وهى الطبقة المتوسطة ، وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن يتناول المحاور الرئيسية التى تدور حولها مشكلات هذه الطبقة ، الزواج والنجاح ، الفضيلة والاحترام ، الثقافة والتحرر ، وبخاصة تحرير النساء وحرية الشباب ، وأن يتناولها بدرجة كبيرة وبساطة أكبر ، مما جعل دعاة الفضائل المزيفة فى مجتمعه يشعرون بصوت الرعد ، ودوى الزلزال ، كما جعل أصحاب الفضائل الحقيقية ، يشعرون بأنه قد جاءهم الكاتب الذى يرد لهم اعتبارهم ، ويثأر لهم من هذا المجتمع .

صراع مع المجتمع :

لهذا كان من الطبيعى أن ينقسم فى وجهه المجتمع الأوربى الحديث ، فالبعض يقدره والبعض الآخر يحقره ، البعض يصفه بأنه مصلح ، ويصفه البعض الآخر بأنه أفاق ، يقول عنه البعض إنه كاتب إباحى لا أخلاق له ، ويقول عنه البعض الآخر ، إنه ثورى وثائر ومدافع عن قضايا الجماهير ، وحتى النقاد أنفسهم انقسموا حوله ، فصنفه البعض على أنه كاتب رمزى ، والبعض الآخر صنفه على أنه كاتب واقعى .

فها هو الناقد الصحفى «كليمنت سكوت» يقول معلقاً على مسرحية «أبسن» المسماه — الأشباح — ما نصه : «هذا الأثير المحدث لدى مدرسة حمقاء ، هذا السيد المزعوم . . الذى نصب نفسه لتعليم ما توصلنا إليه من ذوق مهذب نوعاً فى المسرح الإنجليزى المعاصر ، تعليمه بطريقة أكثر قتامة ، إنما يبدو فى رأينا كغراب من غربان النرويج التى يضمنها مسرحياته ، ويااله من غراب يبرز من بين الصخور مدفوعاً بشهية لا ترتوى للجيفة النتنة» .

ولم يكتف «كليمنت سكوت» بهذا ، وإنما راح يصف مسرحية — الأشباح — ببالوعة فاغرة فاها ، وبقرحة كريهة بلا ضمادات ، وبفعل فاضح فى الطريق العام ، وبمصحة للمجذوبين مفتوحة النوافذ والأبواب .

وليس «كليمنت سكوت» وحده الذى يتخذ من «أبسن» مثل هذا الموقف النقدى الهجومى ، فها هو أيضاً الناقد المعروف «وليم آرتشر» يصف أساليب «أبسن» قائلاً : «طبيعية

فى العرض ، ومرونة فى التطور ، وعلاج للتمثيلية ينقصه الفهم المسرحى بصفحة عامة » .

هذا فضلاً عما يصف به أسلوب « أبسن » بوجه عام ، بأنه مزيج غريب من التعبير المباشر ، والنزعة السطحية ، وعاطفية العصر الفيكتورى .

وغير « كليمنت سكوت » ، و« وليم آرتشر » ، يطالعنا الباحث الدرامى « ش. س. كوليس » ، وهو بصدد الدفاع عن أصالة تفكير « برنارد شو » بقوله : « إن الزعم بأن أفكار « شو » منقولة عن « أبسن » ، يضحضحه ما هو معروف من أن العقدة اللا معقولة ، قد نشرت قبل ظهور مسرحية – بيت الدمية – ، ولماذا بحق الله ، يستعير « شو » من « أبسن » شيئاً ، والأخير أقل منزلة من « شو » بكثير ؟ ! » .

كان الكاتب الأيرلندى الكبير « جورج برناردشو » ، قد اطلع على ادعاء « كوليس » الجرىء هذا ، فما كان منه إلا أن علق عليه قائلاً : « انزلقت ، أنا نفسى ، حتى أوشكت على الاعتقاد بما تقول ، إلى أن أعدت قراءة « أبسن » وأنا بسبيلى إلى إعداد النص النهائى لكتابى « جوهر الأبسنية » . فما كان منى إلا أن أخذت به بنفس القوة القديمة ، إن « أبسن » هو الذى أظهر لنا ضحالة « شكسبير » خلال السنوات العشر التى تلت مقدم مسرحياته إلى إنجلترا عام ١٨٨٩ ، لقد كان عملاقاً فى الأدب الدرامى ، فاحذر أن تضع نفسك بين الأقزام الذين لم ترتفع أنظارهم قط عن مستوى حذائه ! » .

ولقد أدى التأثير الناتج عن هذا التأكيد ، إلى تركيز الانتباه على عناصر لدى « أبسن » ، هى فى الحقيقة ، وكما يقول الناقد « ريموند وليمز » « عناصر عرضية » كتحرير النساء ، وحرية الشباب ، والمرائين من السادة ، والمنافقين من أعيان المجتمع ، فضلاً عن انغلاق الباب الأمامى لمنزل « نورا هيلمر » الذى مرغ من خلفه فى الرغام ، بهو العائلة الفيكتورية بأكمله . .

هذه الأمور هى التى صنعت الفضيحة ، وفى طريق الفضائح صنعت النجاح ، صنعت أبسن نفسه !

يقول الشاعر الكبير « رينيه ريلكه » : « الشهرة هى حصيلة سوء الفهم التى تتجمع حول اسم جديد » .

وربما كانت شهرة « أبسن » الإنجليزية أو الأوربية بوجه عام ، هى مما ينطبق عليه هذا الكلام ، ومهما يكن من اختلاف الجمهور والنقاد على السواء ، فى أمر هذا الكاتب المسرحى العملاق ، فالحقيقة التى صرخ بها التاريخ فى وجه الجميع ، هى أن « هنريك

أبسن» ، كان كاتباً مبدعاً وفناناً خلاقاً ، يعرف أصول فنه من ناحية ، ويضع هذا الفن من ناحية أخرى فوق كل اعتبار ، أعطى الفن كل شيء ، فأعطاه الفن كل شيء !

فى قمة الوعى من عصره !

إن موقف أبسن نفسه ، مما يسميه (أكثر مشاكل عصرنا أهمية) يوضح لنا قوة الأثر الذى تركه هذا الكاتب النرويجى فى معاصريه ، كما يفسر لنا فى ذات الوقت ، هذا الأثر !

والواقع أن أكثر هذه المشكلات حيوية ، وأعظمها تحدياً ، ربما كان هو (ثورة النساء) ، لقد جعل «أبسن» هذه الثورة هى الموضوع الرئيسى فى مسرحية (بيت الدمية) ، كما أن المشكلة ذاتها تطالعنا فى مسرحيات أخرى مثل (هيدا جابلر) ، (وأعمدة المجتمع) ، و (روزميزر هولم) مما يؤكد بالفعل أن «هنريك أبسن» كان أحد أنصار حركة تحرير المرأة . وهذا ما لاحظته الآنسة «براد بروك» فى كتابها عن «أبسن النرويجى» الذى ذهبت فيه إلى القول بأن حديث «نورا» ، الصريح فى ختام مسرحية (بيت الدمية) عن (تصفية الحساب) لم يكن هو السبب فى أن مسرحية «أبسن» بدت لمعاصريه كبيرة الأصالة ، بل كان مرجع هذه الأصالة إلى الطريقة التى انتهى بها «أبسن» إلى تصريح «نورا» .

«لقد كان «أبسن» ، شأن الفنانين الكبار ، يتربع فى الجزء النامى والمتطور من جيله ، ليس نظرياً وإنما من ناحية الوعى ، ونحن إذا نظرنا إلى إعلان «نورا» للجهاد منفصلاً عن بقية المسرحية ، لوجدناه شيئاً مبتذلاً ، غير أن المبدأ الذى يتضمنه هذا الجهاد ، تجسد فى موقف درامى إنسانى ، والنظرية التى تكمن من وراء هذا المبدأ ، سرعان ما أصبحت واقعاً حقيقياً ملموساً» .

أى أن «أبسن» ، كان على حد تعبير الكاتب البريطانى الشهير «ماثيو أرنولد» (فى قمة الوعى من عصره) ، وهو بهذا الوصف لم يكن يستطيع أن يفصل ذاته عن قضايا عصره ، ولا عن المشكلات الحارة التى كان يحياها أبناء ذلك العصر ، غير أن مشاركته فى تفهم هذه القضايا وتلك المشكلات ، كانت مشاركة درامية ، على العكس من مشاركة الفيلسوف «جون ستيوارت مل» ، التى كانت فى أساسها مشاركة نظرية ، لقد كسا «أبسن» هذه القضايا لحماً ، وألبس هذه المشكلات رداءً إنسانياً ، وقدمها لمعاصريه على هيئة أفراد من البشر ، يجدون أنفسهم فى مواقف إنسانية .

وفيما يتعلق بقضية تحرير المرأة ، لم يقتصر إعراض «نورا» عن بيت الدمية ، على كوّنه موقفاً دراميًّا قوى الأثر ، فهذا الموقف سرعان ما أصبح راية تجمع حولها أنصار المرأة الجديدة ، ومن بينهم «برناردشو» باعتباره واحداً من أبرز المدافعين عن قضية تحرير المرأة .

والواقع كما يقول الباحث الدرامى الأمريكى «فرنسيس فيرجسون» ، إن من يحاول أن يضع «هنريك أبسن» فى تيار عصره ، عليه أن يرجع إلى الفيلسوف الوجودى «كير كيجارد» ، صاحب التأثير الكبير على «أبسن» فى بداية حياته الأدبية ، فقد كان «لكير كيجارد» رأى يقوله فى روح العصر المتمردة غير الراضية ، وذلك فى كتابه (فى سبيل امتحان الذات) فهو يقول :

«إذ يندر أن تجد أحداً لا يؤمن ، بما ندعوه مثلاً روح العصر ، فحتى من تخلى عن عظائم الأمور ، واستراح إلى صغائرها ، بل حتى من يجتهد فى عبودية من أجل غايات حقيرة تافهة ، أو من هو فى رق مزر للمكاسب الدنيئة ، حتى هذا يؤمن إيماناً قويًّا كاملاً بروح العصر ، نعم . . وهذا طبيعى جدًّا، فما هو مؤمن بشىء عال نبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هى لاصقة بالأرض ، حتى لكأنها نوع الروح الذى يشبه أشد الشبه شعلة المستنقعات الخادعة . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ، أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوى ، على الغواية طبعاً ، ذلك الروح الفذ ، فى الخداع طبعاً ، ذلك الروح الذى تسميه المسيحية بالروح الشرير ، ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن بروح الإنسانية . . لا الروح فى الفرد ، بل الروح فى الجنس ، ذلك الروح الذى نسى الله فنسيه الله ، فأصبح فى نظر التعاليم المسيحية روحاً شريرة ، وعلى ذلك لم يكن ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً حينما يؤمن بهذه الروح ، إلا أنه مع ذلك يؤمن بالروح . . » .

وهذا الوصف فيما يراه المستر «فرنسيس فيرجسون» يلقى ضوءاً كاشفاً على بطلات «أبسن» ، وعلى المشهد الواقعى الحديث عنده ، وعلى المسرح الذى يمكن لمشاهديه أن يتقبلوه ، فإن الوجه الآخر من النزعة الوضعية فى القرن التاسع عشر ، هو الطموح الرومانسى ، ومسرح «أبسن» الواقعى ، يعرض كلًّا من هذين الوجهين للحالة الإنسانية ، يعرض الردهة بدقة فوتوغرافية فى أمامية الصورة وبذلك يرضى مطالب الوضعية ، فى حين

يهيئ المشهد من خلال النافذة ، مشهد أوربا من حيث هى خواء أخلاق ، يهيئه كما لو كان كابحاً للروح التى لا تشبع !

ولقد كان «أبسن» على الدوام ، يشعر بهذا التيه المبهم من وراء الداخل المزدحم ، فإننا نراه فى (بيت الدمية) فى صورة جو الشتاء الجليدى والماء الأسود ، وهو فى (السيدة من البحر) المحيط البارد بما فيه من نوارس وحيتان ، وهو فى (البطة البرية) مزالق الطين الشمالية بطيورها البرية وخلوها من السكان ، ثم هو فى المشهد الأخير من (الأشباح) قمم الثلوج اللامعة ، التى تعنى بحث مسز «آلفنج» عن اللاشىء الذى يشبه إلى حد كبير ، الفراغ الحسى الأخلاقى الذى فجر فيه «فاجنر» ثورة العاطفة ، بعد أن رفض رفضاً باتاً ، أمامية الصورة الإنسانية الصغيرة التى يخوض فيها «أبسن» معاركه ، إنها (مسرح أوربا) قبل أن يرتادها الإنسان ، وكما بدت لأول مرة فى أعين الرواد.

لهذا كله ، ولكثير غيره ، كان «هنريك أبسن» حداً فاصلاً فى تاريخ المسرح بين عهدين ، ونقطة تحول حاسمة فى فن كتابة المسرحية ، فهو أبو الدراما الواقعية ، وهو فى ذات الوقت رائد المسرح الحديث ، فقد تتلمذ عليه «برناردشو» ، كما تأثر به «يوجين أونيل» ، وترك بصماته على جبين كل من «آرثر ميلر ، وتنيسى وليامز» ، فضلاً عن «توفيق الحكيم ، ورشاد رشدى ، ونعمان عاشور» فى واقعنا المسرحى الحديث . وعلى الجملة ، ما من كاتب مسرحى فى أواخر القرن التاسع عشر وطوالع القرن العشرين ، إلا وكانت «لأبسن» بصمات على فنه المسرحى ، ولو كان من غير أنصاره فى فن الكتابة للمسرح.

من النرويجى إلى العالمى :

هذا هو الكاتب النرويجى العظيم . . «هنريك أبسن» ، الذى تحتفل الأوساط الأوربية فى كافة أرجاء العالم المتحضر ، حتى نهاية هذا العام ، عام ١٩٧٨ ، بذكرى مرور مائة وخمسين عاماً على ميلاده ١٨٢٨ — ١٩٠٦ فإلى جانب البرنامج الثقافى الضخم الذى أعدته النرويج ليقام فى مختلف المدن النرويجية ، وبخاصة تلك التى قضى فيها الكاتب سنوات من عمره ، فقد أعدت مراكز اليونسكو ، ونوادى القلم فى مختلف عواصم العالم ، برامج (أبسنية) للعروض المسرحية والأفلام السينمائية والندوات الأدبية والمحاضرات العامة ، فضلاً عن فيلم تسجيلى

كامل عن حياة «أبسن» وأعماله ، وإعادة طبع جميع مؤلفاته ، وطوابع بريد تذكارية بمناسبة هذا اليوبيل الضخم .

وكأنما تحاول النرويج أن ترد لكاتبها العملاق اعتباره ، بعد أن تخطته جائزة نوبل للآداب ، ومنحتها أكاديمية السويد لمعاصر «أبسن» ، الكاتب «بجورنسون» ، بحجة أن السويد كان من مساعيها فى ذلك الحين ، أن تحسم الخلاف بينها وبين جارتها النرويج فى قضية الوحدة الوطنية ، فاتجهت الجائزة بشكل تلقائى إلى أديب النرويج الذى اشتهر اسمه فى تلك القضية ، وهو الشاعر الثائر «بجورنستجيرن بجورنسون» .

وكائناً ماكان تعليقنا التقليدى على هذا الموقف ، بأن جائزة نوبل هى التى كانت تشرف «بأبسن» بأكثر مما يشرف هو بهذه الجائزة ، فالتاريخ نفسه هو الذى قال رأيه فى هذا الكاتب العظيم ، وهو الذى توّجه علما وعلامة على فن المسرح بخاصة ، وفن الأدب بوجه عام .

على أن هذا الموقف وغيره من المواقف الكثيرة التى شكلت حياة «أبسن» ، والتى كان يختزنها فى خلاياه ، ويشقى بها فى أحلامه ، ولا يملك إلا أن يعتصرها مادة لفنه الدرامى ، هى التى جعلته يقول :«الشىء الذى نفقده ، هو وحده الشىء الذى نملكه». وهى أيضاً التى جعلته يقول : «ما هو كائن لا وجود له ، وما ليس كائناً هو الوجود الوحيد» . .

ومعنى هذين القولين ، أن الإنسان إذ يفقد الشىء العميق الأثر فى نفسه ، يتبلور حزنه عليه إلى الحد الذى يتجسد فيه داخل نفسه ، فيستوى شخصاً موجوداً بالفعل فى حياته ، وتتجه أفكاره إليه ، حتى يصبح هو والماضى أهم ما فى حياته من وجود ، أهم من الحاضر الذى يكاد يتلاشى فى اللاوجود ، أو حتى فى العدم .

من هنا أصبحت ذكريات «أبسن» حقائق مجسدة موجودة فى داخله أبداً ، أصبحت شخوصاً درامية تعيش داخل قلبه وفكره ، أصبحت مادة يقتات عليها فى حياته ، ويعتصرها فى صميم فنه ، هذه المادة فى الفن والحياة هى التى حددت فلسفته فى الوجود كله ، وهى التى لخصها فى هذين البيتين :

«ما الحياة إلا قتال الجن . . فى القلب والفكر .
«وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة فيه .
«وهو قتال يهز كيان الفنان كما البركان أو الزلزال .
«متحدياً كل أشباح الحياة . . أن تقتله أو يقتلها . . . » .

نعم . . . كان «أبسن» يصارع فى حياته الحياة ، كان يعانى فى داخله صراع العادى والمثالى . . صراع البشرى والإلهى ، العادى يجذبه إلى أسفل ، فيتلقفه المثالى ليصعد به إلى أعلى ، البشرى يوقعه فى الخطيئة ، ويدفعه الإلهى إلى الندم ، ودائرة لا تنتهى من الخطيئة والندم ، فلا الندم يكفر عن الخطيئة ، ولا الجريمة يمحوها العقاب . .

وهكذا غدت ذكرياته هى حياته الحقيقية ، وأصبحت حياته الواقعية ظلاً أو خيالاً : (كانت الذكريات تسكنه كما تسكن الأرواح بيتاً مهجوراً) . ومن هذا التناقض الحاد بين الحقيقة والشبح ، بين الذكرى والواقع الحى ، خرجت دراماته ، بعد أن كانت قد صنعته الدراما نفسها . .

لهذا لم يكن غريباً ولا مستغرباً أن أبتعد «أبسن» عن العالم البشرى إلى العالم الحشرى ، وأن وجد تماثلاً غريباً بين البشرية والحشرية ، فقد اختار أن يضع فوق مكتبه عقربًا ساماً ، وأن يتخذ من هذا العقرب رفيقاً له وصديقاً ، فثمة تماثل غريب بينه وبين العقرب ، كلاهما يحتشد للرد على أى هجوم ، وكلاهما يفرغ سمه إذا ما اختزن الكثير من هذا السم ، ألم يقل «أبسن» نفسه فى هذا المعنى :

«كنت وأنا أكتب ، أضع على مكتبى عقرباً فى كوب فارغ من أكواب البيرة ، وبين الحين والآخر ، كان العقرب يشكو ويتألم ، فكنت أضع فى الكوب قطعة من الفاكهة الطازجة ، فلا يلبث العقرب أن ينقض عليها فى سورة غضب ، ويفرغ فيها سمه ، ثم تبدو عليه علامات الراحة من جديد ، أليس هذا حالنا أيضاً ، نحن الشعراء» .

وكان هذا بالفعل هو حال «أبسن» فى كتابة مسرحياته ، وكان السم الذى تراكم فى قلبه كثيراً حقًا ، فلم يكن أمامه إلا أن يفرغه فى هذه المسرحيات . . وهى المسرحيات العديدة التى بدأها بمسرحيته الساخرة (ملهاة الحب) ١٨٦٢ ، ثم تلاها بمسرحيته التاريخية (الأدعياء) ١٨٦٤ ثم القصيدتين المسرحيتين (براند) ١٨٦٦ و (بيرجنت) ١٨٦٧ إلى أن كتب مسرحية (الإمبراطور والجليلى) ١٨٧٣ فثار عليه مجتمعه النرويجى ، فاضطر إلى الإقامة فى ألمانيا حيث كتب مسرحياته الواقعية الاجتماعية الشهيرة التى كان من أشهرها مسرحية (أعمدة المجتمع) ١٨٧٧ ، و (بيت الدمية) ١٨٦٤ ، و (الأشباح) ١٨٨١ و (عدو الشعب) ١٨٨٢ ، و (البطة البرية) ١٨٨٤ ، و (بيت روز ميرز) ١٨٨٦ ، و (السيدة من البحر) ١٨٨٨ ،

و (هيدا جابلر) ١٨٩٠ ، و (البناء العظيم) ١٨٩٢ ، و (إيلوف الصغير) ١٨٩٤ ، و (جون جابريل بوركمان) ١٨٩٦ ، و (عندما نستيقظ نحن الموتى) ١٨٩٩ .

ويا لها من مسرحيات ، بل يا لها من ثورات .

مسرحيات هى أم ثورات ؟

على أننا قبل أن نلقى القبض على مضمون الثورة فى هذه المسرحيات الثورية ، لابد لنا أن نعلم أن هذه الثورة (الأبسنية) مرت بعدة مراحل ، فى كل مرحلة كانت تتبلور معالم هذه الثورة ، فالتقييم المذهبى لمسرحيات «أبسن» ، يمرحلها فى أربعة مراحل رئيسية :

المرحلة الأولى : هى مرحلة (التتلمذ) ، التى تنتهى بمسرحية (المطالبون بالعرش) .

والمرحلة الثانية : هى مرحلة (اللامسرح) والتى تحتوى المسرحيات غير الصالحة للأداء المسرحى مثل (براند) ، و (بيرجنت) ، و (الإمبراطور والجليلى) .

والمرحلة الثالثة : هى مرحلة المسرحيات التى يطلق عليها اسم (المسرحيات الاجتماعية) ، وهى التى تبدأ بمسرحية (رابطة الشباب) وتغطى المرحلة التى تتمثل فى مسرحيتى (بيت الدمية) ، و (الأشباح) إلى أن تصل إلى مسرحية (هيدا جابلر) .

أما المرحلة الرابعة والأخيرة : فهى المرحلة التى تعرف بالمرحلة الخيالية ، وهى الواقعة بين مسرحية (البناء العظيم) ، ومسرحية (عندما نستيقظ نحن الموتى) .

وإذا كان لهذا العرض المرحلى فوائده ، فمن ناحية التذكير بمراحل الثورة (الأبسنية) على اعتبار أن (الأبسنية) فى حقيقتها روح وجوهر أكثر منها منهج ومذهب ، فالوحدة الجوهرية لمسرحيات «أبسن» ، هى ما أصر عليه «أبسن» نفسه ، وهو ما أضفى على مسرحياته نوعاً من الوحدة العضوية ، وهذا ما عبر عنه «ت . س . أليوت» بقوله : «يمكننا أن نقول باطمئنان إن المعنى الكامل لأى من مسرحياته ، ليس كامناً فيها بمفردها ، ولكن فى تلك المسرحية التى كتبت هذه فى ظل منهجها ، فى العلاقة بينها وبين كل مسرحياته الأخرى ، المبكرة منها والأخيرة ، إن علينا أن نعرف أعماله كلها حتى نستطيع أن نعرف أيًّا منها» .

والواقع أن «أبسن» يؤكد فى هذه المسرحيات جميعاً ، أنه هو ذلك الثورى الغيور ، إلا أنه سرعان ما يفرق بين ثورته وبين أية ثورة أخرى سجلها التاريخ . . . ، فهو يعلن أن

جميع الثورات السابقة باءت بالفشل ، لأنها لم تكن ثورات شاملة . . حتى « الطوفان » الذى هو أشد الثورات تطرفاً فى جميع العصور ، ترك بعض الأحياء على فلك « نوح » ، أما هو فلا ترضيه سوى الثورة الشاملة .

وقد كان ولع « أبسن » الشديد بصورة بلوغ الحرية والصفاء المطلقين ، عن طريق تطهير الحياة القائمة تطهيراً تامًا ، هو الذى جعله يعلن ما يرى أنه دوره فى هذه الثورة : « بكل سرور ، سأنسف الفلك » .

« سأنسف الفلك » هذا هو الشعار الذى أطلقه « أبسن » ، والذى كان يردده كلما استبد به الشوق إلى الأعالى ، وثار به الغضب من الأعماق ، وكلما رأى بعين خياله ذلك الفردوس الموعود . . حيث التحرر صافياً والثورة شاملة . فكل الحركات فى نظر « أبسن » ، إنما تفشل بسبب أهدافها الجماعية ، وهذه الأهداف الجماعية ليست الدولة وحدها ، وإنما المجتمع والكنيسة وحتى الأسرة ، هى كذلك أعداء الحرية . . إنها تعتدى على حريات الإنسان الطبيعية .

وهذا معناه عند « أبسن » أن حرية الذات الفردية ، لابد وأن تسبق حرية المواطن الاجتماعية ، بمعنى أن الحرية ينبغى أن تتحقق قبل المطالبة بتحقيق الحريات ، وهذا ما عبر عنه « أبسن » بقوله : « إن إدراك الذات هو أسمى القيم ، فإذا تعارض هذا مع الصالح العام ، إذن فليذهب الصالح العام إلى الجحيم » .

على أن تمرد « أبسن » الشخصى سرعان ما تكبحه نزعة تقويمية مضادة ، تساعده على تنظيم هذا التمرد وإخفائه فى وقت واحد ، بحيث تسير مسرحياته فى اتجاه اجتماعى وسياسى ، فهو يتمرد من أجل الكل ، ويثور من أجل المجموع ، وخاصة عندما يهتم بتحطيم الأصنام ، وكشف أكاذيب التقاليد العصرية ، والسخرية من زيف المجتمع الحديث .

إن المادة الرئيسية عند « أبسن » هى التعبير عن الثورة ، وهذا التعبير قد تجده ظاهراً فى مسرحية ، متوارياً فى مسرحية أخرى ، ولكنه لا يغيب أبداً فى مسرحياته بحيث يشكل خيط السياق فى مسرحه كله ، وهو الخيط الذى ينتهى بنا إلى فنان ثائر ، لم يتمكن أبداً من أن يخمد تطلعه إلى كل ما هو سامٍ ورفيع .

ففى مسرحية (براند) ، يبدو لنا « أبسن » وهو يستحسن فكرة أن يكون الثائر مخلصاً كل الإخلاص لدعواه ، وفى مسرحية (الأشباح) ، نراه يصور أهمية الآراء التقدمية ، ويتخذ

موقف المدافع عنها ، وفى مسرحية (روزميرز) يعرب عن أمله الساخن والحار فى إمكان ارتقاء الجنس البشرى ، وفى مسرحية (بيت الدمية) تبدو لنا صورة الثورى الذى يهاجم الزواج القائم على الكذب ، وفى مسرحية (البطة البرية) يطالعنا وجه «أبسن» الذى يبرهن على أن الزيف فى الأسرة شر أى شر ، وضرر أى ضرر ، ثم هو يهلل فى مسرحية (بوركمان) لذلك الدكتور الثائر ، الذى يكشف عن الجذور المزيفة للحياة الحديثة .

والواقع أن جميع مسرحيات «أبسن» هى نتاج هذه الثورة ، الثورة نحو المثل الأعلى ، أو من أجل تحقيق المثل الأعلى ، وإن آخر كلمات قالها وهو يحتضر عن الثورة والمثل الأعلى ، لجديرة بأن تكون شعار أعماله المسرحية كلها .

جوهر (الأبسنية) :

وإذا نحن بعد هذا كله ، حاولنا أن نعرف جوهر (الأبسنية) ، وأن نتعرف عليه ، كان لزاماً علينا أن نعود إلى تلك القصيدة التى نظمها «أبسن» فى عام ١٨٧٧ ، والتى يقول فيها ، بعد أن يعرف الحياة بأنها معركة مع الجن ، معركة فى القلب والفكر : «إن قرض الشعر معناه ، أن يعرض الإنسان نفسه ليوم الحساب» .

وفى هذه العبارة اعتراف صريح بأن عملية الخلق نفسها ، هى فى نظر «أبسن» شكل من أشكال امتحان الذات ، نابع من صراع باطنى مع الضمير ، وقد أكد هو ذلك فيما بعد ، فى عبارات مختلفة بعض الشىء ، فى أحد خطاباته ، عندما قال : «إن كل شىء كتبته ، يمت بأوثق صلة ممكنة إلى ما عشت فيه ، حتى ولو لم يكن من تجربتى الشخصية أو الواقعية» . ثم يضيف فى فقرة أخرى قوله : «إن الفنان يجب أن يلتزم أقصى الحذر فى التفرقة بين ما يلاحظه الإنسان وما يجربه ، لأن ذلك الأخير هو الذى يمكنه أن يصبح موضوعاً للعمل الخلاق» .

وهذا معناه أن التجربة الحية والخبرة الوجودية ، هى النبع الذى يستق منه «أبسن» موضوعاته وشخصياته ، إنه على النقيض من «سترندبرج» ، يرفض تلك التجربة الشخصية أو الواقعية ، ذات الصلة الخارجية البعيدة عن أحداث حياته هو ، وكان يستلهم بدلاً منها تجربة حياته الباطنة ، والقوى التى كانت تصوغ تطوره الذهنى والعاطفى والروحى .

فعن طريق تحليل هذه الحياة الباطنة بالتعمق فى خبيئة نفسه ، وتعريض شخصيته هو لنقد وامتحان عسيرين ، كان «أبسن» يستمد جميع أبعاد شخصياته الثورية الكبرى . وأن أكثر

شخصيات «أبسن» ، المصوغة ظاهريًا على منوال شخصيات معاصرة أو أنماط اجتماعية عامة ، هى فى الحقيقة أقرب إلى فكرة «أبسن» عن نفسه مما يبدو لنا لأول وهلة .

والواقع أن جميع مسرحيات «أبسن» كما يقول الناقد الدرامى «روبرت بروستاين» هى نتاج هذا التأرجح بين الذاتى والموضوعى ، بين الأخلاق والجمالى ، بين الثائر والمرتدع . هذا التأرجح هو الذى يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج ، تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل ، بحيث تكون شخصيات «أبسن» التى تعمل بالفكر والفعل ، ذات حياة فكرية خصبة ، إلى جانب وجودها الدرامى .

ومسرحية الأفكار هى على وجه العموم ، تعبير عن تمرد «أبسن» الشخصى على حين أن مسرحية الفعل تضع ذلك التمرد فى نوع من البعد الموضوعى ، ففى حين يستخدم «أبسن» مسرحية الأفكار ، نراه يستخدم مسرحية الفعل ، وهو يستخدم كلا النوعين باعتبارهما تطورين متلازمين يزود كل منهما الآخر ، ويغنيه طوال المسرحية ، فهو يستمد طاقته واندفاعه وحماسته من الأولى ، فى الوقت الذى يستمد فيه استقلاله وتعمقه ودسامته من الأخرى ، ففى مسرحية (بيت الدمية) مثلاً ، نرى تحول «نورا» المقتضب من (عالة) تكاد تكون طفولية ، وفى حاجة الى الحماية ، إلى شخصية فصيحة تتكلم فى حزم بلسان الدعوة إلى الحرية الفردية ، وقد يكون هذا التحول مناسباً فى مسرحية الأفكار ، ولكنه أبعد ما يكون عن الإقناع فى مسرحية الفعل ، ولكن «أبسن» عندما يتقن هذه الطريقة ، تصبح واحدة من أهم الإضافات الأصلية التى أضافها إلى المسرح الحديث ، كما تسبغ على مسرحياته بعداً مزدوج المستوى ، لا يمكن أن يبلغه أى كاتب آخر فى هذا المسرح .

ولعل هذا هو ما عبر عنه الكاتب الكبير برناردشو فى كتابه «جوهر الأبسنية» تعبيراً رائعاً قال فيه :

«لقد وضعنا «شكسبير» فوق خشبة المسرح ، ولكنه لم يضع مواقفنا . . . إن «أبسن» يسد النقص الذى تركه «شيكسبير» ، إنه يمنحنا ليس فقط ذواتنا ، ولكنه يعطينا أيضاً مواقفنا ، وإحدى نتائج هذا العمل ، هى أن مسرحياته تصبح بالنسبة لنا أكثر أهمية من مسرحيات «شيكسبير» . أما النتيجة الثانية ، فهى أنها قادرة على إيلامنا فى قسوة ، بالإضافة إلى إفعامنا بآمال مستثارة للهروب من الطغيان المثالى ، وذلك برؤى متشوقة إلى حياة أكثر عمقاً فى المستقبل» .

أليس هذا هو ما قاله «أبسن» على لسان أبطاله ؟ ألم يقل على لسان أحدهم :

«أن تتحقق الذات بشكل كامل
«إنما هو الحق الإنسانى الشرعى
«ولن أفعل شيئاً أكثر من هذا . . »
ألم يقل كذلك على لسان بطل آخر :
«عندما تنتصر الإرادة فى ذلك الصراع
«عندئذ تحل أخيراً ساعة الحب
«إنها تهبط كيامة بيضاء .
«ممسكة بغصن الحياة الأخضر . . »

إن «أبسن» الذى كان متفانياً فى الحق ، غالباً على حساب الجمال ، لم تكن تساوره أية أوهام عن خلود الحق ، فإن جميع الأمور الذهنية مهما تكن مقنعة تهبط بمرور الزمن ، إلى ما هو دون مستوى الإقناع . وهكذا يكون الجوهر الحقيق (للأبسنية) هو المقاومة الشاملة لكل ما هو مستقر ، وذلك لأن نزعته التحررية إلى تحطيم الأصنام ، لا تمتد فحسب إلى التقاليد السائدة فى عصره ، بل حتى إلى تقاليده هو ، وإلى اقتناعاته هو !

عالم بغير عالمين :

إننا إذا تذكرنا حالة «أبسن» ، فربما تذكرنا حالة «أوليس» الثائر العظيم عند «دانتى» ، فقد كان هو أيضاً متدثراً بلهيب وعيه الخاص ، ولكنه برغم ذلك ، ظل مقيماً على خيلاء العقل ، وابتهاج العالم الخالى من السكان . . عالم بغير عالمين ، على حد تعبير «فرنسيس فيرجسون» .

أما شخصية (براند) فإننا نرى فيها شخصية «أبسن» ذاتها ، مصداقاً لقول «أبسن» نفسه : «إن (براند) هو أنا فى أحسن أحوالى ! » .

إن (براند) ملحمة ثلج وجليد ، تدور فى حياة الشمال الجليدى ، ومع أنها كانت فى الأصل قصيدة سردية ، فإن «أبسن» سرعان ما عدلها لتصبح مسرحية شعرية ذات خمسة فصول ، ومسرحية مستفيضة لا تصلح للمسرح . ذلك لأن «أبسن» الذى اغتبط بمتعة التعبير

عن الذات ، كتب هذه المسرحية دون أن يضع فى اعتباره ، لاظروف المشاهدين ولا قيود المسرح .

لقد حرر «أبسن» مخيلته مماكان فيها من أقبية النرويج المتجمدة ، فاكتشف أخيراً كيف يجعل مسرحياته جزءاً لا يتجزأ من حياته الروحية . وهكذا وجدنا كاتبنا المسرحى مثل بطله المسرحى ، عاش حياته يشق طريقه إلى الأعالى ، نحو الحرية والصفاء ، ولكن عبر الجبال والأجراف ، وظل مثل بطله يصارع فى الأعالى حتى وصل فى النهاية إلى كنيسة الثلج «حيث الشلالات ، ومساقط الجليد ، ترتل للصلاة» . وكأنما «أبسن» يقول على لسان بطله (براند) . . فى ختام الرحلة . . رحلة الحياة والموت :

«حتى اليوم كنت أسعى لأكون لوحة
«يخط الله عليها قوله .
«واليوم وقد انقشع الضباب .
«ستمضى حياتى خصبة . . دافئة .
«أستطيع أن أنتحب . .
«أستطيع أن أسجد . .
«أستطيع أن أصلى . . .»

وفى اللحظة الأخيرة ، عندما يتوجه (براند) إلى الله ، بهذا السؤال المليء بالعذاب : «إذا لم يكن بالإرادة ، فكيف السبيل إلى إفتداء الإنسان ؟» فإنما تأتيه الإجابة مدوية من عنان السماء : «إنه ربَ الإحسان والرحمة والحب» . كذلك كان «أبسن» يعبر عن إحساسه بالانطلاق فى هذه الشهادة الأخيرة عن فنه ، بعد حياة حافلة بالجهاد فوق جبل الطموح الذى لا تسير فوقه إلا الآلهة ! .

لقد انقضت ثلاثون عاماً على الصيحة التنبؤية التى أطلقها «براند» : «لابد أن يكافح الإنسان إلى أن يموت» . وقد قضى «أبسن» هذه السنوات الثلاثين جميعاً فى كفاح بطولى مع الجن فى قلبه وفكره ، متمرداً على كل القوى البشرية والطبيعية التى تقيد الحرية الفردية ، وهو الكفاح الذى جعله يزرع أوربا ، بحثاً عن وطن ، منفيًّا بروحه من العالم الحديث . وفى النهاية ، وجد أنه لا سلام هناك إلا مع الموت . وجد وطنه فى المنفى الروحى ، فى مسرحيته

(عندما نُبعث نحن الموتى) حيث تصدق الرؤيا وتتحقق النبوءة .

* * *

هذا هو الكاتب المسرحي العظيم . . «هنريك أبسن» ، العظيم فى حياته ، والعظيم فيما بعد هذه الحياة ، والعظيم بعد حياته ومماته . . فى ذكراه . . وعندما نُبعث نحن الموتى . . لن نجد «أبسن» إلا وهو أكثر حياة من الأحياء ! .

الصرخة الخامسة

« برتراند رسل »
لا فكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر ..

« إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن
واحد ، يضم جموعهم بلا تفرقة ، ويتسع لهم
بلا حدود ، كان هذا الوطن هو .. الحرية .. »
« برتراند رسل »

احتفلت الإنسانية الواعية ، بذكرى وفاة الفيلسوف البريطانى والإنسانى العظيم « برتراند رسل » ، الذى ارتبط اسمه أكثر من أى مفكر آخر بهذا العصر ، والذى جاوز التسعين عاماً ، قضى منها ثمانين عاماً يفكر فى مصير الإنسان ، وفى مستقبل الجنس البشرى ، وكيف يمكن للمستقبل أن يكون أسعد من الماضى ، إذا نحن أردنا ذلك وحاولناه .

وإن أغرب ماكتبه « برتراند رسل » طوال هذه المساحة العريضة من عمره ، هو رثاؤه لنفسه ، ذلك الرثاء الذى قدمه قبل وفاته للصحف ، مُوصياً بنشره بعد أن يفارق الحياة ، وهو الرثاء الذى جاء فيه :

(يموت « إيرل رسل » الثالث .. أو « برتراند رسل » كما كان يؤثر أن يسمى نفسه ، فى سن التسعين .. وبذلك تكون قد انقطعت حلقة تربط حاضرنا بالماضى البعيد ، حقيقة أن الكثير مما كان يُعرف فى الماضى باسم (العالم المتمدين) قد صار أطلالا .. ولكن ما من مفكر صائب الرأى يستطيع أن يعترف بأن الذين ماتوا دفاعاً عن الحق فى الكفاح الهائل قد ماتوا عبثاً ..) .

أجل ، لقد انقطعت بموت « برتراند رسل » حلقة كانت تربط حاضرنا بالماضى البعيد ، لقد كان بالفعل آخر من رحل من جيل مضى ، جيل البناة العظام .. الذين وضعوا حجر

الأساس فى إقامة صرح الإنسانية .. والذين أعادوا للإنسان إنسانيته ، بل الذين أعادوا إنسانية الإنسان ، فهو آخر رسل الوعى الإنسانى ، الذين أمنوا بالعقل ، ودعوا إلى الاحتكام إليه فى كل أمور الحياة .

وكان « برتراند رسل » استمرارًا رائعًا لهؤلاء الرسل : « سقراط ، وأفلاطون ، وأرسطو » فى العصر القديم ، « ديكارت ، وبيكون ، وليبنتز» فى عصر النهضة ، « هيوم ، وكانط ، وهيجل » فى العصر الحديث ، « برجسون ، وياسبرز ، وجون ديوى » فى العصر الحاضر ، وكان كما قال عنه « مورتون هوايت » : (من أخصب مفكرى عصرنا نتاجاً وألمعهم عبقرية ، فهو المنطق الرياضى ، وهو الفيلسوف .. وهو الصحفى ، وهو الداعية إلى الحرية ، وفى ذلك يذكرنا فى بعض جوانبه بمن اتخذ منه فى أول حياته مثلا أعلى وهو « جون ستيوارت مل » ، كما يذكرنا فى بعض جوانبه الأخرى « بفولتير» ، وذلك لما يتحلى به من لوذعية واتساع أفق ، ومحو لأوثان الفكر القديم ..) .

عقيدة مفكر بلا عقيدة :

على أن « برتراند رسل » فى هذا كله ، لم يكن رجل عقيدة أو صاحب إيمان ، ولكنه كان مفكراً حرًا يدين بالعقل ، ويؤمن بالإنسان ، ولم يقتصر على الدعوة إلى اصطناع منهج الشك فى الكثير من مسائل الأخلاق والدين ، بل هو قد نادى أيضاً بضرورة اتخاذ مسلك عقلانى فى مجالات الرأى والسياسة ، ولعل هذا هو ما جعله يقول : « إنه إذا كان « ولیم جیمس » قد نادى بمبدأ (إرادة الاعتقاد) ، فإننى من جانبى لا أملك سوى المناداة بمبدأ (إرادة الشك) »

ومن هنا كان « برتراند رسل » خصماً لدوداً لسائر النزعات (الدوجماطيقية) ، وعدواً عنيدًا لكافة الخرافات الغيبية ، ومهاجماً لا يهدأ لشتى الاتجاهات « الميتافيزيقية » وطالما كان يصرخ بأعلى صوته : (إن خلاص العالم مرهون بالإيمان والشجاعة . الإيمان بالعقل ، والشجاعة فى إعلان ما يظهره العقل على أنه الحق ..) .

وإن « رسل » ليعترف بأن صورة العالم التى يقدمها لنا العلم الحديث ، هى صورة لعالم موضوعى يخلو تماماً من كل غائية ، ولا يكاد ينطوى على أى معنى ، ولكنه يرى أنه لابد لنا مع ذلك من أن نحاول العثور على مكان لمثلنا العليا الإنسانية فى صميم هذا العالم اللا إنسانى .

إنه لم يعد فى وسع أية فلسفة أن تنكر بعض الحقائق الأساسية التى جاء بها العلم ، كما أنه ليس فى وسع أية حماسة أو بطولة ، بل ليس فى وسع أية أفكار عتيقة أو أية مشاعر قوية ، أن تبقى الحياة الفردية فيما وراء القبر ، وأن تجنب الذات الإنسانية خطر الموت ، ولهذا يرى « برتراند رسل » أنه لا سبيل لنا إلى تشييد محراب الروح البشرية ، إلا على دعائم من تلك الحقائق اليقينية التى لا مجال لإنكارها أو التشكيك فيها ، ومن ثم فهو يقرر أنه لا قيام لأمل فلسفى إلا على دعامة من ذلك اليأس العلمى .

والسؤال الذى لابد لنا من إثارته هنا ، هوكما يقول « برتراند رسل » : (كيف يتسنى لخليقة لا حول له ولا قوة ، كالإنسان ، فى مثل هذا العالم الغريب سبيل تحقيق آمالها ؟) .

والإجابة التى يتقدم بها « برتراند رسل » ، هى أن (الموت) على الرغم من أنه قد بقى العلامة الوحيدة التى تشير إلى الصلة الوثيقة القائمة بين الطبيعة وابنها الإنسان ، فقد استطاع ذلك الموجود البشرى عن طريق الحرية ، أن يجعل من نفسه ، قوة إبداعية تفحص وتنقد ، تعرف وتختار ، تخلق وتُبدع ، وبذلك أصبح الإنسان فى نطاق ذلك العالم الذى يأويه حيناً قصيراً من الزمن ، موجودًا فريدًا يتسم بالحرية ، ويتميز عن سائر الكائنات الطبيعية ، بهبة البصيرة ، والقدرة على المعرفة ، وملكة الحكم على تصرفات أمة غير المفكرة .. ألا وهى الطبيعة ..

لا إنسان بلا فكر :

ولقد قال « برتراند رسل » عن هذا كله ، ما قاله فى مطلع شبابه ، وما التزم به طوال حياته ، وما اتخذه نبراساً هاديًا له فى فكره وسلوكه ، اسمعه يقول : « قطعت على نفسى عهدًا أن أجعل العقل رائدى فى كل الأمور ، وألا ألقى بالا للميول التى ورثتها فى جانب منها عن أجدادى ، والتى اكتسبتها تدريجًا بفعل الانتخاب الطبيعى ، والتى ترجع فى جانب آخر منها إلى ما تلقيته من تربية ، فما أكثر ما أشهده من عبث ، لو أننا احتكمنا إلى هذه الميول فى مسائل الصواب والخطأ ، فالجانب الذى ورثته من تلك الميول إنما هو بمثابة المبادئ التى تهدى فى طريق المحافظة على النوع ، أو قل المحافظة على ذلك الجزء الذى أنتمى إليه من النوع ، وأما الجانب الذى يرجع إلى التربية ، فهو يجعل الصواب والخطأ مرهونين بما قد رُبيت عليه ، ومن الجانبين معاً يتكون لدى الفرد ما يسمى بالضمير . ومع ذلك تراهم يوهموننا بأن هذا

الضمير ، هو هبة من الله ، نعم إنهم مع ذلك يقولون لنا إن الواجب يقتضى من الإنسان أن يتبع « ضميره » ، وعندى أن ذلك ضرب من الجنون ، أما أنا فسأحاول أن أذهب مع العقل إلى أقصى مداه ، وسيكون مثلى الأعلى هو ما يؤدى آخر الأمر إلى أكبر قدر من السعادة ، لأكبر عدد من البشر» .

والرائع حقًّا أن هذه الكلمات التى كتبها « برتى » فى مطلع شبابه وقبل أن يصبح « برتراند » ، وبالتحديد فى ٢٩ من إبريل عام ١٨٨٨ أى حين كان عمره ستة عشر عاماً ، هى نفسها ميثاق العمل الفكرى الذى التزم به الفيلسوف « رسل » طوال حياته ، التى جاوزت التسعين عاماً ، والتى كان على امتدادها مثالا نادراً للفيلسوف الإنسانى النزعة ، الحر الفكر ، الذى يفتح عقله وقلبه لأمل الإنسان وحريته ، بغير خوف ودونما تردد ، فيحارب الحرب حتى ولوكان مسقط رأسه هو سوق تجارتها ، وموقد نيرانها .

ومن هنا رأيناه يتخذ طوال مسيرته الحياتية ، وعلى امتداد كتبه وكتاباته وخطبه ومحاضراته ، موقفاً ثوريًّا ملتزماً ، يتميز به عن سائر فلاسفة العالم ومفكريه ، والاستثناء الكبير هنا هو «جان بول سارتر» ، فعلى الرغم من تجاوز « برتراند رسل » سن التسعين ، رأيناه يلتقى مع مشكلات هذا العصر لقاء شجاعاً ومثيراً فى وقت واحد ، ورأيناه يتخذ من قضايا الواقع المعاصر مواقف عملية قائدة ، مواقف هى أبعد ما تكون عن الفكر النظرى الخالص ، أو التأمل الفلسفى البحت .

ولا فكر بلا إنسان :

وتتمثل قمة أعمال « برتراند رسل » من أجل السلام فى تلك المؤسسة العالمية التى أنشأها فى عام ١٩٦٣ وأطلق عليها اسمه ، لتتولى الدعوة الجادة فى مختلف أرجاء العالم ، للعمل من أجل حياة أفضل وأكثر أمناً لمجموعة الشعوب البشرية ، على أن يكون نشر مبادئ هذه المؤسسة السّلامية من موارد « رسل » الخاصة ، ومن الاشتراك السنوى الذى تحصل عليه من كل عضو ينضم إليها ، ويؤمن برسالتها .. الحياة من أجل السلام .

ولقد أنشأ «برتراند رسل» هذه المؤسسة ، ليعلن من خلالها رأيه ضد الحروب الاستعمارية ، ولتقديم المعونة لرفع المظالم عن الجماعات والأفراد ، ولتعريف الرأى العام الغربى بالبلاد النامية ودول العالم الثالث ، حتى لا ينساق الغرب وراء كل الدعايات الاستعمارية

والعنصرية المغرضة ، وبذلك ينعزل عن كفاح العالم الثالث ضد الإمبريالية ، ويكفى هذه المؤسسة أن انبثقت عنها تلك المحكمة الدولية التى حاكمت مجرمى الحرب فى فيتنام ..

نعم ، لقد عاش « برتراند رسل » ثائراً ومات ثائراً وكرمته الإنسانية الواعية فى حياته وبعد مماته باعتباره نموذجًا ومثلا أعلى للثورة ، وكانت الثورة على السلطة بكل أنواعها هى معركة « برتراند رسل » الكبرى ، وكفاحه الأعظم الذى خاضه على مدى ثلاثة أرباع قرن من الزمان ..

ثار على سلطة الأسرة بما تنطوى عليه من تربية تقليدية متزمتة ، وثار على سلطة التقاليد الجامدة بما تحتويه من قيود على وسائل التعليم ، وثار على سلطة السياسة العدوانية التى لا تجد لها متنفسًا إلا فى الحرب ، وثار على سلطة الأخلاق المتحجرة التى لا تعلم الإنسان سوى النفاق ، وثار على سلطة الخرافة التى تكبل العقل وتعوق حريته عن الانطلاق ، وثار على سلطة المال التى تستبيح لنفسها حق ارتكاب أبشع الجرائم بإشعال أفظع الحروب .

ثار « برتراند رسل » على كل هذه السلطات ثورات لا تهدأ ، ولا تكاد تنتهى الواحدة منها حتى تبدأ الأخرى ، وهو فى كل ثوراته حريص على أن يعلم الناس كيف يتخذون من عقولهم حكماً نهائيًّا فى كل ما يواجهونه من مشكلات .

وليس جانب المعرفة لدى الإنسان هو وحده أساس تفوقه على الكائنات الأخرى ، فليس يكفى أن يعكس الكون فى ذهنه بمعرفته إياه ، بل ينبغى أن يعكسه بنوع من الانفعال العاطفى ، وبفرحته لاكتشاف الحقيقة . ومع ذلك فالإنسان الكامل لا يكتفى بالمعرفة والشعور ، بل لابد له أيضاً من أن يملك إرادة التغيير ، وأن يكون له سلطان وعلى ذلك فنحن عندما ننشد الكمال فى الإنسان المعاصر ، أوفى إنسان هذا العصر ، إنما نعمق لديه ثلاثة أمور .. المعرفة والشعور والسلطان ، أو بالأحرى العقل والحرية والإرادة .

فيلسوف هذا العصر :

وهكذا ارتبط اسم « برتراند رسل » بالقرن العشرين أكثر مما ارتبط به أى اسم آخر ، لا لأن حياته العقلية والعملية امتدت بامتداد هذا القرن ، ولكن لأنه كان بحق المفكر الحر الذى تجسدت فيه كل أزمات القرن العشرين . فإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات السياسية والحروب العالمية وبحث الإنسان اليائس عن السلام ، فقد انعكس هذا كله على

اهتمامات « رسل » ، وإذا كان — هذا القرن هو عصر الأزمات الأخلاقية وتمرد الشباب على التقاليد الجامدة ، والسعى إلى بلوغ قيم أخرى جديدة تحقق سعادة الإنسان ، فقد انعكس هذا أيضاً على كتابات « رسل » ، وإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات العقلية ، وتحطيم الأوثان الدينية ، والبحث عن يقين جديد يقنع العقل البشرى ، فقد انعكس هذا بدوره على تفكير « رسل » . وإذا كان هذا القرن هو عصر الانتصارات العلمية الهائلة بما فيها من غزو للفضاء الخارجى ، وتفجير للقنبلة الذرية ، وتطبيق للثورة التكنولوجية ، حتى لم يعد العلم يترك مجالا فى السماء أوفى الأرض دون أن يدلى فيه برأى ، فقد انعكس هذا كذلك على نشاط « رسل » .

وحين تبلورت هذه الأزمات جميعاً فى أزمة حاسمة هى أزمة الحرب والسلام ، وانصهرت فى مشكلة واحدة هى مشكلة الموت أوالحياة ، انبرى « برتراند رسل » يحارب الحرب ويدعو إلى السلام ، ويهيب بأعداء الموت .. أنصار الحياة ، أن يهبوا لإنقاذ مصير الإنسان ، ويذودوا عن مستقبل الجنس البشرى .

فى هذا كله ، وفى كثير غيره كان « برتراند رسل » تجسيدًا حيًّا لروح القرن العشرين ، بكل ما انطوى عليه هذا القرن من سلبيات وإيجابيات ، فقد عاش عصره متأملا ومؤثراً ، فاعلا ومنفعلا ، مفتوح العقل والقلب والعينين ، عميق الوعى بكل ما يدور حوله من أحداث ، قوى الإيمان بضرورة اتخاذ مواقف إيجابية بإزاء قضايا العصر ومشكلاته ، مواقف يتمثل فيها العقل الإنسانى فى أسمى آياته ، والوعى البشرى فى أعلى درجاته ، من أجل أهداف عُليا سامية هى حرية الفكر ، وسلام البشر ، وسعادة الإنسان ، لهذا كان طبيعيًّا ، حينما حصل على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٠ أن ذكر فى التقرير الذى شفع بهذه الجائزة ، أن المفكر الإنجليزى الكبير ، قد استحق هذا الشرف : « تقديرًا لإنتاجه العظيم ذى الجوانب المتعددة ، واعترافاً بما اضطلع به دائماً من دفاع عن الإنسانية ، وذود عن حرية الفكر .. » .

تراجيديا الإنسان المعاصر :

والحق أن شهرة « برتراند رسل » لم تتوقف عند الرياضة والمنطق والتحليل الفلسفى ، بل هى قد امتدت كذلك إلى السياسة والأخلاق والتربية والدين ، وهو ما عبر عنه تعبيرًا ساخرًا قال فيه : « لقد أخذ ذكائى ، من حيث هو كذلك ، يتناقص وينحل منذ سن العشرين ،

بشكل مستمر غير منقطع ، فحينما كنت شابًّا كان وَلَعى شديدًا بالرياضيات ، ولم تلبث الرياضايات أن صارت عسيرة كل العسر بالنسبة لى ، فلم أجد بدًّا من التحول إلى الفلسفة ، ولما أصبحت الفلسفة أصعب من أن أتحمل الخوض فى غمارها ، تحولت إلى السياسة ، ومنذ ذلك الحين شرعت أكرس نفسى لكتابة الروايات البوليسية .. » .

ومهما يكن من سخرية النبرة التى عدد بها « برتراند رسل » اهتماماته الذهنية ، فإذا كان ثمة اتجاه عام قد صبغ بصبغته كل هذا النشاط الذهنى ، فليس هذا الاتجاه سوى تلك النزعة العقلية التى ترفض شتى الأفكار الغيبية ، وتستبعد كافة الأوهام الميتافيزيقية ، وتقيم ثنائية واضحة بين (عالم الطبيعة) الذى يكون الإنسان جزءًا لا يتجزأ منه ، ويخضع فى نطاقه لنفس القوانين التى تتحكم فى الذرات والنجوم ، و(عالم القيم) الذى يسيطر عليه البشر ، ويمثلون فى نطاقه ملوكاً ذوى سلطان ، يحكمون بهدى من الوعى والبصيرة .

وهذا ما عبر عنه « برتراند رسل » تعبيرًا رائعًا قال فيه : « إن من واجب الفلسفة أن تكشف لنا عن غايات الحياة ، وأن تميز لنا من بين مقومات الحياة ما له قيمة فى ذاته ، ومهما تبلغ القيود التى تقيد حرياتنا فى هذا العالم ، الذى ينخرط فى شبكة من العلل والمعلولات ، فإن ثمة عالمًا آخر هو عالم القيم ، ننطلق فيه أحرارًا كما شئنا ، بحيث أن ما نعده خيراً يظل كذلك ، لا يملى سلطان خارجى علينا شيئاً ، بل يكون الحكم لوعينا وحده دون سواه » .

ويستطرد فيلسوف هذا العصر ، بل شيخ فلاسفته المعاصرين ، متحدثاً عن الفلسفة ، وعن دورها فى تراجيديا الإنسان المعاصر ، فيقول : « حقاً إن الفلسفة قد تكون عاجزة بمفردها عن أن تحدد لنا غايات الحياة ، ولكن فى استطاعتها على الأقل أن تحررنا من طغيان التعصب الناشئ عن ضيق الأفق ، ولو أعانتنا الفلسفة على الشعور بقيم الحب والجمال ، والمعرفة والنشوة بالحياة ، لكفاها ذلك هاديًا للناس ، يضىء لهم الطريق فى عالم يكتنفه الظلام .. » .

تلك هى عقيدة « برتراند رسل » عقيدة تؤمن بالعقل ، وترى فيه السبيل إلى تحرير الإنسان من ضيق التعصب ووهم الخرافة ، وذلك هو ايمان « برتراند رسل » ، إيمان يمجد الإنسان ، ويرى فيه قمة الحياة وقيمتها فى وقت واحد .

غير أننا إذا كنا حتى الآن ، قد تعرفنا على فكر هذا الإنسان ، ألا يجدر بنا أن نتعرف على إنسان هذا الفكر .. أعنى على « برتراند رسل » .. ذلك الإنسان الذى صدر عنه هذا الفكر الرائع ، وذلك المفكر العظيم .

الواقع أن « برتراند رسل » بعد أن ترجم لحياته الفلسفية فى كتاب (فلسفتى وكيف تطورت) ، وبعد أن ترجم لحياته العقلية فى كتاب (برتراندرسل يحاور نفسه) ، وبعد أن ترجم لبعض معاصريه من الفلاسفة والكتاب والأدباء وذلك فى كتاب (صور من الذاكرة) كان من الطبيعى بالنسبة لهذا العقل الكبير ، أن يترجم لسيرته الذاتية فى كتاب يروى فيه عن نفسه .. عن مهبط طفولته ومدرج صباه ، عن تضاريس شبابه وتجاعيد شيخوخته ، عن نفسه وعن العالم من حوله ، وكان ذلك فى كتاب صدر بعنوان : (سيرتى الذاتية) !

وإذا كان « رسل » فى كتابه « فلسفتى وكيف تطورت » قد قدم لنا وثيقة فريدة فى تاريخ الفلسفة ، تسجل تاريخًا لفيلسوف كتبه بنفسه عن نفسه ، وتروى قصة تطوره الفلسفى على مدى حياته العلمية الطويلة ... كيف تطور فى فلسفته من طرف إلى طرف ، فبدأ مثاليًّا متاثراً بالفلسفة (الهيجلية) ، وانتهى واقعيًّا صارماً حتى عرفت فلسفته باسم (الواقعية الذرية) . وكان هذا كله بفضل منهجه الفلسفى فى التحليل ، ذلك المنهج الذى يرد المدركات العامة إلى عناصرها الأولية ، إذ يتناول المدركات المتداولة فى شتى نواحى الفكر ، والتى يستخدمها الناس على شىء من الغموض ، وازدواج المعنى ، فيشرحها تشريحاً يخرج مضامينها الخافية إلى العلن الصريح ، حتى تراها الأعين فى وضح النهار . وذلك ما فعله فى فلسفته كلها مستخدما ما يعرف (بنصل أوكام) ، إذ بدأ بافتراض وجود كائنات كثيرة ، لابد منها لتفسير العالم مثل : المادة ، والعقل ، والمعانى الكلية ، والعلاقات القائمة بين الأشياء ، ثم راح فى مراحل حياته المتعاقبة يحذف هذه الموجودات المفترضة واحداً بعد الآخر كلما وجد أن موجودًا منها هو بعينه الموجود الآخر ، ولكن فى صورة جديدة ، حتى انتهى آخر الأمر إلى الاكتفاء بموجود واحد يفسر به شتى ظواهر العالم مادية كانت أوعقلية ، هذا الموجود الواحد هو ما يسميه (بالحوادث) ، فمن الأحداث تتألف المادة إذا رتبت على صورة ما ، ويتألف العقل إذا رتب على صورة أخرى ، وهو ما يسمى الآن بمذهب (الواحدية المحايدة) .

وإذا كان فى كتابه (برتراندرسل يحاور نفسه) قدقدم لنا وصيته الفكرية ، تلك الوصية التى لم يخص بها أقرانه من الفلاسفة ، وإنما توجه بها إلى الجنس البشرى بأسره ، فرأيناه يشارك مشاركة ريادية عنيدة فى الحياة الفعلية ، ويتخذ مواقف عملية قائدة من قضايا الواقع المعاصر ، فيتحدث عن الفلسفة والدين ، عن الحرب والسلام ، عن الشيوعية والرأسمالية ، عن الفرد والسلطة ، عن القنبلة الذرية ومستقبل الإنسانية ، فهو يخلص من هذا كله إلى أن

يتمثل مجتمع الغد ، مؤلفاً من أفراد أحرار أقوياء لم يعرفوا الظلم ممارسة ولا خضوعاً ، مجتمع تسود فيه مصلحة الكل ، وتوجه فيه الجهود نحو العمل الذى ينبع من الذكاء البشرى ، ويصب فى نهر الحياة الإنسانية الذى لا يتوقف عن الجريان . وعند الفيلسوف أنه قد انقضى الزمن الذى كان ممكناً فيه أن تتمتع الأقلية على حساب الأكثرية ، وأصبح لزاماً على الفرد أن يعترف بسعادة الآخرين ، إذا أراد لنفسه أن يكون سعيدا . ومن هنا كان من واجب التربية إفهام النشء أن الإنسان واحد ، وأن العالم واحد ، وأن التعاون والتحاب خير من التنافس والكراهية ، وكان من الطبيعى بالنسبة « لبرتراند رسل » أن يختتم وصيته الفكرية بالدفاع عن الحرية : « إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن واحد ، يضم جموعهم بلا تفرقة ، ويتسع لهم بلا حدود ، كان هذا الوطن هو.. الحرية » ..

وإذا كان بعد هذا وذاك قد قدم لنا فى كتابه (صور من الذاكرة) صوراً لا سيرًا لبعض من عرفهم من الفلاسفة والكتاب والأدباء من أمثال «جورج برناردشو ، هـ. ج. ويلز ، جوزيف كونراد ، جورج سانتيانا ، الفريد نورث هويتهد ، سلانى وبياتريس وب ، د. هـ. لورانس ، فضلا عن جون ستيوارت مل » ، وبعض من عاصرهم فى جامعة (كامبردج) ، ثم عاد فقدم لنا صورة عن حياته هو بعنوان (خلاصة حياتى) رسم فيها خطوط الطول والعرض فقط فى هذه الحياة ، دون أن يذكر شيئاً من التفصيلات ودون أن يثبت شيئاً من الظلال ، وهى صورة فكر لا سيرة حياة ، إن دلت على شىء فإنما تدل على إيمان صاحبها بأن الإنسانية مهما تعثرت فى خُطاها ستنهض من عثارها ، وأن عادة التسامح التى يبدو أنها ضاعت وتلاشت ستعود ، وأن حكم القوة الغاشمة لن يبقى إلى الأبد . وإن أحسن جانب من تاريخ الإنسان هو الذى سيطلع به مستقبله ، وليس الذى طواه ماضيه » .

أقول إنه إذا كان «برتراندرسل» قد قدم لنا وثيقته الفلسفية الفريدة ، ثم عاد وقدم لنا وصيته الفكرية الرائعة ، وقدم لنا بعد ذلك صورة من الذاكرة لحياته الطويلة والعريضة معاً ، فها هو يختتم هذا كله بسيرة وافية لحياته ، فيها أدق الملامح وأدل القسمات .. فيها ترجمة لا لحياته فحسب ، ولا لحياة الناس من حوله وكفى ، ولكنها أيضاً ترجمة لحياة عصر بأكمله .. عصر ليس هو عصر الحروب الغاشمة ، ولا عصر الأسلحة الذرية ، ولا عصر القيم الخاوية ، ولا عصر الإنسان المقهور الموجع ، ولا عصر الفرد الذى علاه الصدأ .. وإنما هو

عصر الإنسان الفرد فيه لا الإنسان الكل ولا الإنسان النموذج ولا الإنسان الآلة ، هو سيد مصيره ، إنه عصر مضى .. وكان « برتراند رسل » آخر من رحل من ذلك العصر..

ولكن .. ما الذى يرويه « رسل » فى سيرته الذاتية ؟ .

من « برتى إلى برتراند » :

عندما كان « برتى رسل » فى الثانية من عمره ، زار الشاعر الإنجليزى الشهير « روبرت براوننج » الذى كان صديقاً للعائلة ، زار (بمبروك لودج) حيث يقيم أفراد الأسرة ، وكان « روبرت براوننج » صديقاً مهزاراً ، زلق اللسان ، يتكلم (بدون توقف) حتى أن السيد « برتى » ، الذى نفد صبره صاح بصوت غاضب : «كم أتمنى أن يكف هذا الرجل عن الكلام » ، وبالفعل – توقف « براوننج » عن الكلام ، ومنذ ذلك الحين « وبرتى » هو صديق « براوننج » الأثير .

وما أن لاحظ « برتى » ذات مرة أن « البطلينوس » وهو من الصدفيات يلتصق بالصخور إذا ما حاول أحد أن يجذبه ، سأل عمته « أجاثا » : « هل يفكر « البطلينوس » يا عمتى ؟ ولما اعترفت له بأنها لا تعرف إن كان يفكر أولا ، رد عليها بلهجة توبيخ : «كان ينبغى أن تعرفى » . وإن « برتى » بعد مضى تسعين عاماً ليذكر من بين أيامه فى روضة الأطفال « أغلب الدروس التى تلقاها هناك على وجه على وجه التفصيل » أما أكثر ما أثاره فى تلك الأيام ، وعلى نحو ما تسعفه الذاكرة فهو اكتشافه أن اللون الأصفر إذا ما امتزج باللون الأزرق نتج عنهما لون أخضر.

وفى السابعة من عمره تعلم « برتى » أن المعرفة شىء له حدود ، وأن النبلاء من الإنجليز لا ينبغى لهم أن يعرفوا كل شىء ، وعندما أخبر برتى جدته لأمه « ليدى ستانلى أوف ألدرلى » بأن طوله قد ازداد $\frac{1}{2}$ ٢ بوصة فى مدى سبعة شهور ، وأن طوله بناء على ذلك سيزداد $\frac{3}{7}$ ٤ بوصة فى السنة ردت عليه بقسوة بالغة : « إن من قبيل التظاهر وادعاء العلم أن يتكلم الإنسان عن أية كسور فيما عدا الأنصاف والأرباع » .

ولكن ذلك كله كان بالنسبة «لبرتراند رسل» بمثابة المقدمة التى سبقت اللحظة الحاسمة فى حياته ، عندما بدأ تحت إشراف أخيه فى دراسة « أقليدس » ، وكان ذلك فى الحادية عشرة من

عمره ، وكان ذلك أيضًا كما كتب يقول : « أحد الأحداث الكبرى فى حياتى ، كان شيئاً يدعو إلى الحيرة تماماً مثل الحب الأول » .

وقبل أن نمضى مع « برتراند رسل » فى رحلته الطويلة إلى (كامبردج) عبر دراسة «أقليدس » ، يجدر بنا أن نستكمل ملامح المرحلة الأولى من مراحل سيرته الذاتية ، وهى المرحلة التى قضاها فى « بمبروك لودج » حيث كان يقطن جده وجدته ، اللذان آل إليهما « برتى » نفسه بعد أن تُوفيت أمه وبعد أن تُوفى أبوه ، أما بمبروك لودج هذا فهو منزل يتوسط حديقة ريتشموند الشهيرة ، ويبعد حوالى عشرة أميال عن مركز لندن ، وقد كان هدية من الملكة «فيكتوريا» ، أهدته إلى جد « برتى » وجدته طالما كانا على قيد الحياة ، وفى هذا البيت انعقد مجلس الوزراء مراراً ، كما زاره كثير من المشاهير ... ويذكر «رسل» أن (شاه العجم) زاره فيمن زاره ، فاعتذر له جدى عن صغره ، فأجابه الشاه فى أدب بالغ : « نعم إنه منزل صغير ، ولكنه يضم رجلًا كبيرًا » .

ويذكر « رسل » أيضاً أنه قابل الملكة «فيكتوريا» فى هذا البيت وكان فى الثانية من عمره ، كما تناول طعام العشاء مع «جلادستون» رئيس الوزراء ، واستطاع أن يقاوم النظرة المهيبة التى تندلع من عينى الرجل العظيم .. وعندما سأله بعد تناول الطعام : « لا شك أن الهيبة التى خلعوها علىّ هيبة كبيرة ، ولكن لماذا عبروا عن هذه الهيبة بكوب من النبيذ الأحمر؟ » . ولما لم يجد « رسل » إجابة على هذا السؤال الذى لا يمكن الإجابة عليه ، استجمع كل مايحتاج إليه من ثقة ليقرر أن حسابات «نيوتن» ماهى إلا(نسيج من المغالطات) .

وهكذا نجد أن « برتى » عندما وُلد ، كان على موعد مع أشياء عظيمة ، عظيمة إلى حد كبير ، كان جده لأبيه اللورد «جون رسل» قد أصبح رئيساً للوزراء ، وكانت أمه تنحدر من أسرة « ستانلى » إحدى الأسر العريقة ذات الثراء الكبير ، والتى لعبت أكثر من دور فى حكم إنجلترا . بل إن جدته لأمه « الليدى رسل » كانت إحدى وصيفات الملكة «فيكتوريا» وكانت سيدة اسكتلندية متدينة تؤمن بتعاليم المسيحية كل الإيمان . أما أبوه «اللورد أمبرلى» فقد كان مفكراً حراً ، أراد « لبرتى » أن ينشأ حر الفكر كما أراد ذلك لأخيه فأقام عليهما وصيين عُرفا بحرية التفكير . وعلى الرغم من قلة ماعرف برتى عن أبيه ، فقد كان معجباً به أشد الإعجاب ، وكم كانت دهشته حين رأى نفسه يجتاز المراحل بعينها التى اجتازها أبوه فى تطور عقله وشعوره ،

فهو يقول عنه : « لقد ولد أبى عندما كانت الثورة الفرنسية قد بلغت قمتها .. وذلك فى الشهر الذى سبق مذابح سبتمبر فى باريس ، وتعلم فى شبابه احتقار رئيس الوزراء ، وكان أول اقتحامه للأدب حين كان « وليم بت » رئيساً للوزارة البريطانية ، فقد أهدى أبى إليه كتاباً يضم إهداء ساخراً يقول فيه : « أطال الله عمرك بالقدر الذى يمكنك من أن تمنح معاشاً لخادمك المطيع » .

المهم أن هذه الوصية لم يقدر لها أن تنفذ ، فقد ماتت أم « برتى » وهو فى الثانية من عمره ، وكان فى الثالثة حين مات أبوه ، فانتقل بعد موتهما إلى بيت جده الذى سعى لدى المحكمة المختصة أن تغض النظر عن هذه الوصية ، فكان من نصيب « برتى » أن ينشأ على العقيدة المسيحية ، وكان ذلك فى عام ١٨٧٦ . ولكن الجد لم يشمل « برتى » بثقافته بمقدار ما شمله برعايته ، فقد كان حينئذ فى الثالثة بعد الثمانين من عمره ، وكان أشد ضعفاً من أن يكون له فى تكوين « برتى » أثر مباشر ، وهو يقول عنه : « واذ قدمات والداى ، فقد كفلنى جدى فى بيته فى السنتين الأخيرتين من عمره ، وكانت قواه الجسمية حتى فى بداية هذه الكفالة ضعيفة إلى حد كبير ، وإنى لأذكره يتمشى خارج البيت على كرسى ذى عجل ، كما أذكره جالساً يقرأ فى حجرة الجلوس ، ولا يصح بطبيعة الحال أن يعتمد على ذاكرتى كل الاعتماد ، لكننى أذكر أنه كان دائماً يقرأ المضابط البرلمانية التى كانت مجلداتها تغطى جدران الردهة الكبرى ، وكان فى هذا الوقت الذى أستعيده الآن ، يفكر فى عمل متعلق بالحرب (الروسية التركية) سنة ١٨٧٦ ، ولكن حال دون ذلك سوء صحته » .

وهكذا مات جده فى عام ١٨٧٨ فتولته بالتعليم جدته التى كانت أقوى أثراً فى تعليمه من أى شخص آخر ، وكان لها ظل قاتم فى البيت أثبته « رسل » فى ترجمته الذاتية ، فالجو العام فى البيت كان جوًّا « بيوريتانيا) صارماً ، الصلاة العائلية تعقد كل يوم فى الساعة الثامنة صباحاً ، والطعام لا يقدم إلا بسيطاً تماماً مثل الطعام (الإسبرطى) ، أما الكحول والتبغ فكان ينظر إليهما بغير ارتياح ، وإذا كانت التقاليد الصارمة تحتم عليهم أن يقدموا لضيوفهم بعض النبيذ ، « فلا قيمة إلا للفضيلة وحدها على حساب العقل والصحة والسعادة وكل خبز دنيوى » .

وكان « برتى » يشعر بغثيان شديد تجاه المدرسة ، على الرغم من أنه كان فى قوة حصان ، وعلى ذلك تلقى تعليمه فى البيت على أيدى مربين ، وأحياناً على يدى عمته « دوتى » . ولم تكن هناك طريقة منهجية لتعليمه ، ومع ذلك أصبح فيما بعد واحدًا من أنبغ الأولاد فى سنه فى

ذلك الحين . ونعود إلى جو البيت العام الذى عاش فيه « برتى » لنجده يقول عنه : « ولقد ثرت على هذا الجو أول ماثرت باسم العقل ، لقد كنت وحيدًا خجولاً نافراً ، فلم أجرب متع الطفولة ولم أفتقدها ، ولكنى كنت أعشق الرياضيات التى كانت عندهم متهمة لأنها غير ذات مضمون أخلاقى ، ثم أخذت فى معارضة الآراء اللاهوتية التى تعتنقها أسرتى ، فلما شببت أخذت أزداد شغفاً بالفلسفة التى كانوا يعرضون عنها ، وينظرون إليها بعين الارتياب » . حتى كان الحادث العظيم فى حياته عندما كان فى عامه الحادى عشر ، وبدأ فى دراسة « أقليدس » ، والتحق بعد ذلك على الفور بجامعة (كمبردج) .

من برتراند إلى رسل :

وقد التحق « برتراند رسل» بجامعة (كيمبردج) بعد حصوله على منحة من كلية (ترينتى) ، وكان ماوصف به فى ذلك الحين أنه «خجول معتد بنفسه» ، وكان من الخجل بحيث لا يستطيع أن يسأل عن مكان المرحاض ، فكيف يذهب إلى المرحاض المجاور لمحطة السكة الحديد . وفى كلية (ترينتى) كان أعضاء الجامعة أكثر رقة ودماثة ، ولوأنهم كانوا يتكلمون اللاتينية بطريقتين مختلفتين فى النطق ، أما عميد الكلية الأصغر سنًّا فقد أقيل من الكلية ، لأنه على الرغم من مواعظه الدينية البليغة ، كان مصاباً بمرض الزهرى ، ولم يكن على علاقة سوية بابنته . فى حين كان «الرئيس» نوعاً آخر من المدرسين .. كان مترفعاً .. متشامخاً ، وكان رئيساً لأحد الأديرة .. ذلك الدير الذى أصبح اليوم واحداً من أبرز المعالم الروحية فى هذا العصر.

وكان من بين الدوافع القوية التى دفعت «برتراند رسل» إلى الالتحاق بجامعة (كيمبردج) ، هو أمله فى أن يلتقى بأكثر المشهورين من معاصريه ، ممن سمع عنهم كثيراً ، ولم يمض وقت طويل على التحاقه بالجامعة حتى كان قد تعرف على من أصبحوا بعد ذلك أصدقاء العمر كله ، فقد التقى بكثيرين ممن كانوا فى مثل سنه يتميزون بقدرتهم العقلية ، وأخذهم الأمور مأخذ الجد ، وكانوا يتناولون باهتمامهم أمورًا كثيرة خارج نطاق عملهم الجامعى ، فيولعون بالشعر والفلسفة ، ويتناقشون فى السياسة والأخلاق ، وشتى نواحى العالم الفكرى : « فكنا نجتمع أماسى أيام السبت لندخل فى مناقشات تطول حتى ساعة متأخرة من الليل ، ثم نلتقى على إفطار متأخر صباح الأحد ، ثم نخرج معاً للمشى بقية اليوم » . وهكذا

وجد «برتراند» نفسه فجأة وبشكل مثير وسط قوم يتكلمون لغة يعرفها ويقفون معه على أرض مشتركة : «فكانوا إذا قلت شيئا أعتقده حقًّا لا يحملقون فيّ كأنني مجنون ، ولا ينصرفون عني كأنني مجرم .. لقد اضطررت إلى العيش فى جو مريض شاعت فيه مبادئ أخلاقية غير سليمة .. شاعت شيوعاً يشل الذكاء ، فلما وجدت نفسى فى عالم يقدر الذكاء ويظن بالتفكير الواضح ظنًّا حسناً شعرت بنشوة السرور» .

حقًّا إن الشعور القوى غالباً ما يكشف عن نفسه فى حالة الصداقة ، والحقبة الواقعة بين حكم الملكة «فيكتوريا» وحكم الملك «إدوارد» كانت بحق عصراً عظيماً من الصداقة القوية ، وإن قائمة أصدقاء «رسل» لتشتمل على عدد كبير من الخلصاء من بينهم : «ولیم جیمس ، سيدنى ، وبیاتریس وب ، جوزيف كونراد ، ليتون ستريتشى ، لويس ديكنسون ، روجر فراى ، جون مينارد كينز ، ج أ. مور ، والإخوة تريفليان» : فضلا عن «ماكتاجارت ، وهوايتهد» .

أما «ألفرد نورث هوايتهد» فقد كان (زميلاً) و(محاضرا) بالجامعة ، وكان هو الذى اختبره فى امتحان الدخول ، ولما كان يكبره بعدد كبير من السنين ، لم يكن فى مقدور «برتراند» أن يتخذه صديقاً إلا بعد أن انقضت بضع سنين ، والواقع أن شغف «برتراند» الشديد بالرياضة ، وانجذابه نحو المشكلات التى تتعلق بالرياضيات : «فقد كنت أحب أن أعتقد أن بعض المعرفة يقيني ، وظننت أن الأمل الأكبر فى العثور على معرفة يقينية يكمن فى الرياضيات» . هو الذى قربه إلى «هوايتهد» وقرب الأخير إليه ، فكلاهما كان مشغولا بتحليل موضوعات بعينها كتعريف التسلسل ، والأعداد الأصلية ، والأعداد الترتيبية ، ورد الحساب إلى أصول فى المنطق ... وقد حققا فى ذلك نجاحاً كبيرًا استمر زهاء عام ، ومنذ ذلك الحين ، بدأ تعاونهما الخلاق المثمر فى مجالى المنطق والرياضة ، وهو التعاون الذى نتج عنه بعد عشرة أعوام نشر كتاب (أسس الرياضة) (برنكيبيا ماثماتكا) الذى قصد بتسميته معارضة اسم كتاب «نيوتن» العظيم . والواقع أن مخطوط الكتاب ما إن انحدر إلى مطبعة الجامعة على عربة يد ، حتى وجد الشاب «برتراند» نفسه مشهوراً ذائع الصيت ، باعتباره واحدًا من عباقرة الفلسفة فى أرجاء العالم المتحضر ، وسيداً من سادة الوضوح فى أعلى مستويات الفكر الإنسانى .

وإن «رسل» ليعود بالسنين إلى وراء ، ليقدم لنا فى سيرته الذاتية وصفاً حيًّا رائعاً ، لآلام الإبداع التى عاناها وهو بصدد تأليف أروع أعماله على الإطلاق .. (برنكيبيا ماثماتكا) . لقد

كان واقعاً فى متاهة منطقية أدت به إلى الخوف الذى انتابه من أن يكون قد استنفد قواه . ولقد كتب يقول .. مضفياً على الحادث الذى وقع له عام ١٩٠٣–١٩٠٤ من الحرارة والوهج ما يجعله يبدو كم لوكان قد وقع له بالأمس : « .. فى كل صباح كنت أجلس أمام صفحة بيضاء من الورق ، وفى خلال النهار الذى لا تتخلله إلا وجبة قصيرة من الغذاء ، كنت أشرع فى الكتابة على الورقة البيضاء ، وغالباً ماكان يأتى المساء والورقة لا تزال فارغة .. يا لها من أيام شهدت فيها ألوان العذاب ! » .

والذى يعنينا الآن من أمر « برتراند » فى جامعة (كيمبردج) ، هو أنه قد خصص السنوات الثلاث الأولى من دراسته بالجامعة للرياضيات ، وخصص السنة الرابعة للفلسفة ، أما الرياضة فقد تحدثنا عن علاقته بها ، وأما الفلسفة فقد انصرف إليها باهتمامه فى تلك السنة الأخيرة . وكان أساتذته فيها هم « هنرى سدجويك ، جيمزوورد ، وستاوت » . ويذكر « رسل » أنه لم يفد كثيراً من « سد جويك » الذى كان يمثل وجهة النظر البريطانية فى الفلسفة ، وهى وجهة النظر التى كان ملماً بها هو الآخر ، فى حين أحب « وورد » حباً شديداً ، لأنه شرح له الفلسفة (الكانطية) شرحاً مهد أمامه الطريق لدراسة كل من «لوتزه» و «سجفرت» ، أما «ستاوت» فكان هو الذى جعل من « برتراند» فيلسوفًا مثاليًّا ، يأخذ بوجهة النظر (الهيجلية) فى الفلسفة ، ويعجب بفلسفة «برادلى» أشد الإعجاب ، ويؤمن بأن البرهان الوجودى على حقيقة وجود الله برهان سليم .

وكان يمكن أن تنتهى المرحلة الثانية من مراحل تطور « برتراند رسل» ، بانتهاء دراسته فى جامعة (كيمبردج) وخروجه إلى الحياة العامة ، ولكن الواقع أن «برتراند رسل» ما إن خرج من جامعة (كيمبردج) حتى عاد إليها ، فهو يذكر هنا فى سيرته الذاتية أنه عندما كان خريجاً حديثاً من جامعة (كيمبردج) فى بداية هذا القرن ، واجه فور تخرجه لغزاً محيراً ، فعلى أحد وجهى قطعة من الورق قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » وعلى الوجه الآخر قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » ، ويفسر «برتراند» هذا اللغز بحيرته الشديدة بين السياسة والفلسفة ، فأسرته تهيئ له الاشتغال بالسياسة ، وعقله يهديه إلى الاشتغال بالفلسفة ، فأما السياسة فقد كانت هى مشغلة أسرته منذ القرن السادس عشر ، ولهذا كان التفكير فى أى شىء غيرها يتراءى فى ثوب الخيانة لأجداده ، وبالفعل بذلوا كل ما من شأنه أن يمهد أمامه الطريق لاختيار السياسة ..

عرض عليه «جون مورلى» الذى كان وزيرا للشئون (الأيرلندية) منصباً عنده فى الوزارة ، كما أسند إليه اللورد «دوفرين» السفير البريطانى فى باريس عملا فى السفارة ، «واستعملت أسرتى كل أنواع الضغط التى تملكها ، ولقد ترددت حيناً ، ولكنى وجدت آخر الأمر أن إغراء الفلسفة لا يقاوم» .

وهكذا انتهى قرار «برتراند» إلى أن يتجه بحياته إلى الفلسفة ، فعكف على كتابة رسالة لكى يحصل بها على درجة (الزمالة) ، جعل موضوعها (أسس الهندسة) ، ونالت الرسالة تقديراً كبيرًا عند كل من «وود» و«هوايتهد» فالتحق على إثرها زميلا محاضراً فى جامعة (كيمبردج) . وسارت به الحياة فى جو أكاديمى هادئ ، لا ينظر فيه إلى الفلسفة على أنها سخافة حمقاء حتى كانت سنة ١٩١٤ ، تلك السنة التى اندلعت فيها نيران الحرب العالمية الأولى ، فاندفع «برتراند رسل» على الفور يذيع أن الحرب حماقة وجريمة تقع مسئوليتها على كل الدول المشتركة فيها من كلا الجانبين .

وتصدى «برتراند رسل» للدفاع عن قضية شاب من المجندين رفض حمل السلاح ، لأن حمل السلاح فى نظره مناف لمبادئ السلام التى بذرتها فيه عقيدته المسيحية ، كما تصدى للدفاع عن قضية (معترضى الضمير) كما كانوا يسمون فى ذلك الحين ، فقدم للمحاكمة وقضت المحكمة بتغريمه مائة جنيه ، وبعد ذلك بشهور عرّض «رسل» باستخدام الجيش بدلا من البوليس فى قمع اضراب قام به بعض العمال ، فحوكم مرة أخرى وقضت المحكمة بسجنه ستة شهور ، ثم ما لبث أن تحدى الرأى العام والسلطات مرة أخرى ، حين دعا للسلم وسط الحرب العالمية الأولى ، ذاهباً إلى أن الحرب لم تحل المشكلات القائمة بين الألمان والحلفاء ، فتعرض لسخط قومه وجرد من لقبه ، وعزل من وظيفته بالجامعة ... «وكان أوقع من هذا على نفسى شعورى بالغربة والبعد عن مجرى الحياة الوطنية ، فكان لزاماً علىّ أن أرتد إلى ينابيع من القوة أقل مما كنت أعهدها فى نفسى ، ولكن شيئاً ما ، شيئاً لو كنت مؤمنًا لسميته صوت الله ، كان يستحثنى على المضى» ، المضى فى سبيل تحمل مسئولية الفكر والكلمة ، ودفع ضريبة الرأى والتعبير ، وذلك بالانخراط فى قضايا عصره ، والانشغال بمشكلة الحرب . وإمكان اجتنابها فى المستقبل .

وهكذا كانت الحرب العالمية الأولى التى وجهت اهتمام «رسل» وجهة جديدة ، بمثابة البداية الحاسمة للمرحلة الثالثة من مراحل تطوره الفكرى والشعورى جميعاً .

من «رسل» إلى شيخ الفلاسفة المعاصرين :

ونعود إلى المقدمة الافتتاحية التى استهل بها «رسل» الجزء الأول من سيرته الذاتية لنراه يؤكد ، وكان لا يزال فى العاشرة من عمره ، أن «ثلاث عواطف رئيسية فيها من البساطة بمقدار ما فيها من القوة العارمة استطاعت أن تتحكم فى حياتى : الاشتياق إلى الحب ، البحث عن المعرفة ، الشفقة التى لا تحد لآلام الجنس البشرى ، هذه العواطف الثلاث كانت بمثابة الأجنحة العظيمة التى حلقت بى فى طريق ملتو فوق محيط عميق من الغضب ، حتى أوصلتنى فى النهاية إلى حافة اليأس» .

ولقد عرف «رسل» الحب لأول مرة عندما وقع فى غرام «أليس بيرسول سميث» ، وهى فتاة أمريكية تنحدر من أسرة على جانب من الثراء ، وذات مثل عليا دينية ، وكانت أكثر تحرراً من أية امرأة شابة عرفها ، كانت تطالب بحق المرأة فى الانتخاب ، وتتزعم جمعية لمنع المسكرات ، وكانت كما اكتشف «رسل» فيما بُعد صديقة حميمة للشاعر الأمريكى «والت ويتمان» . «وبالرغم من أننى كنت غارقاً فى الحب ، لم أحس بأية رغبة واضحة فى ترجمة مشاعرى إلى علاقات ترتبط بالجسد ، بل لقد أحسست أن حبى قد تلوث عندما حلمت ذات ليلة حلماً جنسيًّا ، حلماً اتخذ فيه الحب صورة أقل شفافية» .

وبالفعل صمم «رسل» على الزواج منها ، على الرغم من الاعتراضات الكثيرة التى صادفها لدى أسرته ، قالوا له إنها عاطلة من صفات (الليدى) ، وإنها أفاقة تنتهز افتقاره للخبرة ، وهى بعد هذا عارية من كافة المشاعر الرفيعة ، وإن فظاظتها ستكون مبعث خجل له على الدوام ، وعلى الرغم من هذا كله ، بل وعلى الرغم من كثير غيره ، تزوج «رسل» من هذه الفتاة .. التى لم يعاشرها معاشرة الأزواج .. نعم لم يعاشرها معاشرة الأزواج ، لأن «أليس» كانت قد اتخذت من فضيلة العفة قِناعاً تدارى به ضعفاً جنسيًّا ، وكانت قد عبرت عن رغبتها فى عدم إنجاب الأطفال ، وموافقتها على الزواج بشرط اجتناب تكوين أسرة .. وكان لابد من مضى عدة شهور حتى يكتشف «رسل» هذه الحقيقة : «كانت هناك موضوعات أخرى تغير رأيها فيها بعد الزواج ، فقد نُشِّئت على اعتبار الجنس مسألة بهيمية يجب أن تكرهها جميع النساء ، وأن شهوة الرجال هى العقبة الرئيسية فى سبيل السعادة الزوجية . ولذلك كانت ترى أن المعاشرة يجب ألا تتم إلا إذا كانت بقصد إنجاب الأطفال ، ولما كنا

قد اتفقنا على ألا ننجب أطفالاً ، فقد اضطرت لتغيير رأيها فى هذا الصدد ، ولكنها مع ذلك كانت ترى ألا نتعاشر إلا نادراً ، ولم أعارضها إذ لم أر حاجة لذلك » .

والواقع أن علاقتهما معاً كانت غريبة الأطوار ، وكان «رسل» فيها مثالا للأمانة والإخلاص ، بل نراه يروى أنه فى هذه الفترة امتنع تماماً عن شرب المسكرات إرضاء لزوجته ، ولم يعد إلى الشرب ثانية إلا عندما امتنع (الملك) عن الشراب فى الحرب العالمية الأولى ، وكان غرضه من ذلك هو تسهيل عملية قتل (الألمان) . « ومن ثم كان يبدو كما لو كانت هناك صلة بين المشروبات الروحية وبين الدعوة للسلام ! » .

وأخيراً وبعد عدة شهور استطاع « رسل » أن يُقَبلها ، وكانت تلك هى الفتاة الثانية التى قبلها فى حياته ، ويقول «رسل» فى ذلك : «كنا نقضى طوال النهار — باستثناء أوقات تناول الطعام — فى تبادل القبلات ، ونادراً ماكنا نتبادل الكلمات من الصباح حتى مجئ الليل ، فيما عدا الفترة القصيرة التى كنت أطالع فيها بصوت عال » .

ولكن القبلات وحدها لا تكفى ، وحياة كهذه لا تستهدف تكوين الأسرة لم يكن يمكن لها أن تدوم ، وهكذا مات الحب وانهار الزواج . « وعندما أمد بصرى عبر السنين إلى تلك الأيام ، أشعر أنه كان ينبغى على أن أكف عن العيش معها فى بيت واحد » .

ولقد كان لانهيار زواج « برتراندرسل » من «أليس بيرسول سميث » عدة أسباب منها ، فوق ما ذكرنا ، إحساس « رسل » بأن أليس قد تغيرت مع الأيام ، وأصبحت نسخة مطابقة لأمها ، التى كانت شخصية طاغية ذات تأثير سيئ على أبنائها ، ومنها أيضاً أن «رسل» ارتبط ارتباطاً عاطفيًا بامرأة أرستقراطية من طبقته ، هى الليدى « أوتولين موريل » ، التى وجد فيها مالم يجده فى زوجته من صفات ، فقد كانت زوجته تميل إلى التقشف بسبب نشأتها الدينية ، وانتمائها إلى الطبقة الوسطى ، التى لا تعرف ما تعرفه الأرستقراطية من رفعة الذوق ، وفن الاستمتاع بجمال الحياة .

أما كيف التقى رسل بالليدى « أوتولين » ، فذلك عندما رشح زوجها نفسه للانتخاب ، وكان «رسل» صديقاً لزوجها من ناحية ، وداعياً لانتخابه من ناحية أخرى . ويستعيد «رسل» تاريخ أول لقاء له مع الليدى «أوتولين» ، فإذا هو على وجه التحديد (١٩ مارس ١٩١١) عندما وجد «رسل» أنه «مما أثار دهشتى أننى وقعت فى حبها العميق » . فى تلك الليلة اعترف

كل منهما بحبه للآخر ، ولكن (لأسباب خارجية وطارئة) لم يستطيعا أن يشبعا رغبتيهما ، وعلى ذلك اتفقا على أن (يصبحا عاشقين بأسرع ما يستطيعان) .

ويحكى رسل كيف أنه عندما قيل له إن « موديل » زوج « أوتولين » . سوف يغتالهما معاً ، أجاب على الفور : « كم أتمنى أن أدفع ذلك الثمن فى مقابل ليلة واحدة » ولكن « رسل » سرعان ما قضى معها ثلاث ليال فى بيتها بالريف ، وكل ما يسمح لنفسه بأن يرويه هنا هو « أن الأيام والليالى الثلاث التى قضيتها فى (ستودلاند) لاتزال عالقة بذاكرتى ، من بين اللحظات القليلة التى بدت لى فيها الحياة وكأنها تستحق أن تُعاش » .

الاشتراكى العالمى وفيلسوف السلام :

أما الذي يبقى فى ذاكرتنا نحن من سيرة هذا المفكر العظيم ، فهو « برتراند رسل » الرجل الذى انحدر من أسرة ارستقراطية ثرية فى الأيام التى كان النبيل فيها نبيلا بحق ، ولكنه استطاع أن يصبح فيما بعد « اشتراكيًّا عالميًّا » وداعية من دعاة السلام .

« نعم ، إن بداية الحضارة عند « رسل » هى (الهَرَم) ، ونهايتها هى (القنبلة الذرية) ، وقد كان يتفكه مرارًا بتصويرهما معاً فى صورة واحدة » .

لهذا كان من الطبيعى بالنسبة لفيلسوفنا السلامى الكبير ، أن يتجه بكل جهده وطاقته لمناهضة التجارب الذرية ، وتبصير الأذهان بالدمار الشامل الذى يلحق بالجنس البشرى ، إن هو أشعل نيران حرب عالمية جديدة .. فعند الفيلسوف أن الإنسان فى الوقت الحاضر يواجه احتمالين لم يواجه مثلهما فى تاريخه كله ، فإما أن يتخلى عن الحرب ، وإما أن يتقبل احتمال فناء الجنس البشرى . ذلك لأنه لم يعد هناك احتمال للنصر لأى من الجانبين .. بالمعنى المفهوم للنصر حتى الآن ، وأنه إن ظل الاستعداد للحرب العالمية مستمرًّا بغير حدود ، فإن الحرب القادمة لاولن تبقى على شىء .

وكم يحلو للفيلسوف فى غمرة حماسته لصيانة السلام الدائم ، ولتعميم الرخاء فى جميع أرجاء الأرض ، ولإزالة الصراعات الأيديولوجية والعنصرية القائمة اليوم بين البشر ، كم يحلو له أن يفتح العيون على الخطر الرهيب .. الجاثم بالباب ، أن فكر إنسان هذا العصر فى إشعالها حرباً نووية : « إن القنبلة الهيدروجينية قد استطاعت تخفيض ثمن السلام . لقد أصبحت تكاليف القضاء على الجنس البشرى بضعة قروش عن الرأس الإنسانى الواحد . ومع ذلك فإن

سلاح الجراثيم قد يخفض هذا الثمن إلى ما هو أقل من ذلك بكثير » .

ولا يكتفى فيلسوفنا بالكلمات يلقيها فى الكتب أو فى الصحف أو فى المجلات ، ولكنه لا يترك مؤتمراً للسلام إلا ويحضره ، ولا يدع ندوة للكلام إلا وينتهزها وطالما وقف كالمارد برغم شيخوخته الفانية ، يقود المتظاهرين فى شوارع لندن ، احتجاجاً على الأسلحة الذرية ، ويرأس المحاكمات فى ضواحى باريس إدانة لمجرمى الحرب المدمرة فى فيتنام .

ولا تزال فى الآذان كلمات مدوية من ذلك النداء السلامى الشهير الذى وقعت عليه طائفة من أعظم علماء العالم ، وفى مقدمتهم « برتراند رسل » يناشدون فيه الحكومات أن تتقيد أمام شعوبها بتجنب إشعال حرب عالمية تقضى فيها الأسلحة الذرية على الجنس البشرى .

« نظراً لأن الأسلحة النووية ستستخدم لا محالة ، فى أية حرب قادمة ونظرًا لأن هذه الأسلحة تهدد بقاء الجنس البشرى ، فنحن نهيب بحكومات العالم أن تدرك ، وأن تصرح علناً ، أن مراميها لا يمكن أن تخدمها حرب عالمية . ونحن نهيب بها ، بناءً على ذلك ، أن تجد الوسائل السلمية لتسوية كل ما بينها من أسباب الخلاف » .

وبعد هذا كله ، فإن الذى سيبقى مَعْلَماً من المعالم البارزة فى سيرة « برتراند رسل » ، هو تاريخه الذهنى العظيم ، وموهبته الفذة فيما يسميه عصر ما قبل « فرويد » ، بالصداقة الحميمة للرجال ، وبعض هؤلاء الرجال لهم ما لفيلسوفنا نفسه من المكانة والشهرة ، فلقد كتب إلىّ « جوزيف كونراد » يقول إنه « نجم سما من قاع بئر » . والحق أن سيرة « برتراند رسل » الذاتية إنما هى آخر شاهد على عصر عظيم .

الصرخة السادسة

« أندريه بريتون »
الواقع لا .. ما فوق الواقع .. نعم .

« ضعوا أنفسكم بقدر الإمكان فى أشد حالات الانفعال ، جردوا عبقريتكم ومواهبكم ، وعبقرية ومواهب كل الآخرين من أى تقليد أو نظام . قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم الوسائل التى تصلكم بكل شىء ... »

« أندريه بريتون »

« الضوء له زمنه وله سرعته التى يقاس بها ، أما الليل فلا زمن له ولا سرعة إنه خارج بعدى الزمان والمكان » .

هذه الكلمة التى قالها الشاعر « نوفاليس » لا تكاد تصور أحدًا أو تصدق على أحد قدر ما تصور وتصدق على شاعرنا الفيلسوف « أندريه بريتون » . فما أكثر ما قيل عن « بريتون » ، بعد موته ، كلمات كثيرة قالها كثيرون ، منهم من عرفه ومن لم يعرفه ، من اتصل به وحظى بمشاهدته ومن لم يتصل به واكتفى بمطالعته ، ولكن أحدًا لم يصفه أروع ، ولم يصوره أصدق من وصف الشاعر « نوفاليس » وتصويره ، تلك الكلمة التى جاءت لا من الواقع ، بل مما هو فوق الواقع ، من مملكة الغسق أو مملكة الليل والظلام ، إنها إملاء الفكر فى غياب كل رقابة يفرضها العقل أو المنطق .

ولقد قيل الكثير عن « بريتون » .. عن حكمته وبلاغته ، عن عدالته ونزاهته ، عن فكره وشعره ، ولكن شيئًا لم يُذكر عن وضوحه وسحره وشفافيته ، وهى الأبعاد الرئيسية فى حياة هذا الشاعر الفيلسوف ، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، إنها مفاتيح شخصيته

وهى النوافذ التى يطل منها على الميدان الفسيح .. ميدان الحياة الإنسانية ! فوضوح « بريتون » هو الذى جعل حياته بريئة من أية أسرار دفينة هو الذى دفن فى ظلام القبر ، وشفافية «بريتون» هى التى جعلت شعره صافياً من أى غموض هو الذى انتقل إلى غموض الحياة الأخرى ، وسحر « بريتون » هو الذى جعل فكره خالياً من أى ألغاز هو الذى أضناه لغز الموت .. موته هو ، وموت أصدقائه ، وموت الآخرين .

كان «بريتون» يفتح قلبه وعقله ليتحدث عن حياته وفنه ، وكان يعرف قدر نفسه فى الوقت الذى يعرف فيه قدر فنه ، ولأنه كان إنساناً وفناناً كان يحب الحياة دون أن يخاف من الموت ، وكان يعلم جيدًا أن الحياة وحدها هى التى تعرف الموت ، أما الموت فإنه لا يموت .

الفنان من الخارج :

وقبل أن نتعرف على «بريتون» من الداخل ، قبل أن نقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار ضميره لنعرف أى مشاعر وأحاسيس كان ينبض بها هذا القلب ، وأى آراء وأفكار كان يختلج بها هذا الضمير ، يحلو لنا لكى تكتمل الدائرة أن نراه من الخارج ، لنعرف أى صورة تلك التى ارتسمت فى أعين أصدقائه وزملائه ونقاده وبعض معاصريه .

أما « فيليب سوبو » صديقه فى الثورة فيقول عنه «كنا ثلاثة وكانوا يقولون عنا ساخرين (الفرسان الثلاثة) «بريتون ، وأراجون ، وأنا » . أما القائد فينا أو القائد بيننا فقد كان هو دائمًا « أندريه بريتون » ، كان يحب القيادة ويحب أن يكون قائدًا ، وكان فى رغبته هذه مثالا للصدق والكفاءة ، والتقينا « بتريستان تزارا » منشئ (الدادية) وانضممنا إلى حركته ، ولكن «بريتون» كان قلقًا وظل على هذا القلق .. لم يكن انضمامه مؤكدًا ، ولا مستقرًّا ، ولم يكن عن قناعة ولا اقتناع .. كان يفكر فى (السيريالية) .

« وقامت الحركة (السيريالية) بعد صدور الكتاب الذى ألفه الصديقان : « بريتون ، وسوبو » ، وهو كتاب (المجالات المغناطيسية) الذى ألقاه فى رثاء الفنان الكبير « أبو للينير » ، وقد انضم إلى هذه الحركة من رجال التاريخ « روبيردينو ، ورروجيه فيتراك ، ورونيه كروفيل ، وأنتونان أرتو » . ومن رجال الفن ، « ماكس أرنست ، وتانجى ، وأندريه ماسون ، وسلفادرو دالى » ، ومن رجال السينما « مارسيل بانيول » .

هذا هو كلام صديقه فى الثورة « فيليب سوبو» ، أما «جورج سادول » زميله فى رحلة

التحرير والتطوير ، تحرير الفن من القيود الكلاسيكية القديمة ، وتطويره نحو رؤى أعمق وآفاق أبعد مدى فيقول : « التقيت « بريتون » لآخر مرة مع صديقنا المشترك « جورج شحادة » وكان ذلك فى بيروت فى العام الماضى ، وقد اتفقت معه على موعد نلتقى فيه هذا العام ولكن الموت سبقنى إليه ، وبذلك أكون قد التقيت «ببريتون» ثلاث أو أربع مرات على الأكثر منذ عام ١٩٣٩ وحتى هذا اللقاء الأخير الذى تم فى بيروت . وفى خلال هذه الفترة كنت قد ابتعدت عن الحركة (السيريالية) واتجهت إلى النقد السينائى ، مكتفياً بمراسلة « بريتون» من حين إلى آخر ، ومن حين إلى آخر كنت أتلقى منه ردًّا . وقبل انفصالى عن « بريتون » بسبع سنوات كان « أراجون» قد انفصل عنه فى باريس ١٩٣٢ ذلك التاريخ الهام فى حياة كل من « بريتون ، وأراجون » ، والذى تعين فيه على كليهما أن يمضيا فى الطريق كل على حده . أما « بريتون » فقد ظل دائماً أو بالنسبة لى على الأقل الأب الروحى ، وأغلب الظن أنه كان كذلك بالنسبة لكثير من الكتاب والفنانين سواء من هم فى مثل سنة أو من كانوا أكبر منه سنًّا .

« إن جيلا بأكمله ينتهى بوفاة «بريتون» ، فقد كان بحق أستاذًا للجيل الذى نسميه اليوم (الجيل المجنون) وهو الجيل الذى عانى ويلات الحرب واعترك الحياة الأدبية والفنية ليخرج منها بمعان أشد عمقاً ورؤى أبعد مدى » .

ويعد كلام الصديق والزميل تأتى كلمة أحد تلاميذه ومعاصريه ممن آمنوا (بالسيريالية) نظرية وتطبيقاً ، ومضوا فيها إلى آخر نتائجها المنطقية فكان لهم حصادهم الفنى الوفير ، ذلك هو الفنان «ماكس أرنست» صاحب اللوحات (السيريالية) المشهورة يقول الفنان : « إن أول ما يمتدح به فقيدنا الكبير هو أنه لم يعرف الشيخوخة قط ، وإنما ظل شابًّا طوال حياته ، شابًّا بحيويته ، وشابًّا بنشاطه الذهنى والفكرى ، وشابًّا بإيمانه بثورته وضرورة العمل على استمرار هذه الثورة ، أعنى الثورة السيريالية » .

والغريب أننا إذا عدنا بالتاريخ إلى الوراء .. إلى عام ١٩٣٧ لوجدنا أن كل المهتمين بفنون العمارة والدارسين لهذه الفنون لا يقصدون غيرذلك الفنان المعمارى « لوكوربزييه » ، ولم يكن الفنان المعمارى ولا كل هؤلاء الذين كانوا يقصدونه ، يعرفون شيئاً عن (السيريالية) ولا عن اسم صاحبها « أندريه بريتون» ، فلما عرفوه وتعرفوا عليه عرفوا بالتالى شيئاً هامًّا للغاية اسمه (ماتحت الواقع) أو(ماوراء الواقع) أوكما استقرت التسمية فيما بعد (مافوق الواقع) .

« أجل ، لقد كان « بريتون » يمارس لعبة الحقيقة ، وكان يحبها إلى درجة العشق .. بل إلى

درجة العبادة ، وعندما سأله «بول أيلوار» ذات مرة : هل لك أصدقاء؟ فرد عليه «بريتون» : «كلا يا صديقى العزيز..» .

هذه الكلمات الثلاث للصديق والزميل وأحد تلاميذه المعاصرين ، إنما تصور لنا الفنان من الخارج ، تصوره صاحب ثورة وأستاذ جيل ومفكراً أفنى عمره فى البحث عن الحقيقة ، الحقيقة التى تمثلت عند «بريتون» لا فى التعبير عن الواقع ، ولا فى تغييره ، ولكن فى تصويره ، لا بالطريقة (الكلاسيكية) العتيقة التى تصور الواقع بما يشبهه ويحاكيه ، ولكن بالطريقة (الإبداعية) الجديدة التى تصوره بما يعادله ويوازيه ، إنها الطريقة (السيريالية) التى ارتبطت باسم «أندريه بريتون» وأصبحت مرادفة له .

فإذا كانت (السيريالية) كما قال «ماكس أرنست» تشير إلى (ما تحت الواقع) أو (ما وراء الواقع) ، أو كما استقرت التسمية فيما بعد (ما فوق الواقع) ، فليس معنى ذلك أن مفكرنا الفنان كان إنساناً رومانسيًّا غارقًا فى أوهامه ، ممتطياً صهوة أحلامه ، منعزلا عن أرض الحقيقة والواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب ، بل على العكس من هذا كله ، كان «أندريه بريتون» ابن الواقع وحفيد الحقيقة وربيب الحياة ، وكان نتيجة لهذا كله شعلة ثورية أصيلة ، أضاءت للشعر والفن مسالك جديدة لم يرتدها أحد من قبل ، ودروباً جديدة كان هو أول من ارتادها ومضى فيها ورصف على جانبيها الطريق .

ومن هنا لا من هناك ، كان «بريتون» بحق نموذجاً يُحتذى للمناضل الثورى والمفكر الملتزم ، لا الالتزام بمعناه الضيق المحدود ، الذى يرتبط بقضية من قضايا البيئة ، أو يكتفى بإبداء الرأى ، ولكنه الالتزام العريض الواسع الذى يخرج من دهاليز الصمت ليدوى فى أرجاء العصر ، ويغادر سراديب الظلام ليناصر وينتصر لقضايا الإنسان . فالمناصرة وحدها لا تكفى وإنما لابد بعدها من الانتصار ، لأنه إذا كانت المناصرة شدواً وغناءً ، فإن الانتصار سلوك وفعل . ومن هنا أيضاً لا من هناك كان «بريتون» مثالا ذكيًّا وواعيًا للاشتراكى الحقيقى ، الذى آمن بالاشتراكية على صعيدى النظرية والتطبيق ، بعد أن خاض تجربة الشيوعية على مستويى الدعوة والحزب ، فأحس بفشلها وتزمتها ووقوفها حجر عثرة فى سبيل حرية الرأى .

الفنان من الداخل :

والآن بعد أن تعرفنا على الفنان من الخارج ورأيناه بأعين معاصريه ، يحق لنا أن نعود

فنعرفه من الداخل ، وأن نقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار ضميره لنراه فكرًا وشعورًا ، أعنى من حيث هو حركة فكر ومجرى شعور ، فكم تهامس الناس حول إيمان « بريتون » وعقيدته الدينية ، وقالوا إنه يؤمن بالله ويتردد على الكنيسة ، ولكن « بريتون » الصادق مع نفسه ومع الآخرين كان ينكر هذا الكلام ويتنكر له ويعلن فى كل مجال أن الإنسان الجديد أصبح جديدًا فى كل شىء .. فى فكره وشعوره ، فى وسائله وغاياته ، فى أخلاقه وإيمانه ، وعلى ذلك فالمعتقد القديم لم يعد يقنعنا كما كان يقنع أسلافنا ، وأنه لابد للإنسان الجديد من إيمان آخر من نوع جديد . هذا الإيمان الجديد هو الذى يتخذ من الإنسان موضوعاً ومن الإنسانية هدفاً وغاية ، فكمال الإنسان فى أن يحقق إنسانيته كأجمل وأروع ما تكون الإنسانية ، لأن الإنسانية من الإنسان ، وكل ما لا يصدر عن الإنسان ومالا يدخل فى عالمه فهو غير موجود على الأقل بالنسبة إلى الإنسان .

وليس غريباً ولا مستغرباً أن تجىء رؤية « بريتون » على هذه الصورة ، فالعصر كله .. كل العصر .. كان حافلا بمن على شاكلته من كتاب وأدباء وفنانين ، أناس يشكُّون فى كل شىء ولكنهم لا يكتفون بالشك ، بل يحاولون البحث عن يقين .. أى يقين ! وهكذا اندلعت ظواهر الاغتراب واندلعت معها أيضاً محاولات الانتماء . الانتماء إلى أى نظام أو تنظيم إنسانى ... إلى مبدأ أو إلى مذهب أو حتى إلى شعار .

فى هذا الجو ظهرت أشعار «رامبو» ، أشعار ترى الخطيئة فى كل شىء ، وظهرت أشعار «بودلير» ، أشعار ترى الشر فى كل شىء ، وظهرت أشعار «إدجار آلان بو» ، أشعار هى الأخرى ترى الضباب يغلف كل شىء . وغير هؤلاء الشعراء ظهر أدباء فقدوا اليقين وعبثاً ينشدون الخلاص .. « أندريه مالرو» أعياه البحث عن قدر الإنسان ، « جان بول سارتر» لازمة شعور مريض بالغيثان .. «سيمون دى بوفوار » رأت الناس جميعًا أفواهاً لا مجدية ، أما «كامى » سيد العابثين فقد أطلق صرخته من فوق صخرة (سيزيف) .. « إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية نفسها ؟ » .

وهكذا دعت الحاجة وألحت الضرورة إلى ظهور مخلص مثل « بريتون » يرشد السفينة ، لا أقول إلى شاطئ الأمان ، بل على الأقل إلى طوق النجاة ، وكانت (السيريالية) هى الطوق الذى ألقى به «بريتون» لا إلى أفراد غرقى ولكن إلى جيل ضائع .. جيل حائر .. جيل يريد أن ينتمى . ومن هنا كانت (عالمية) الدعوة (السيريالية) ، ومن هنا أيضاً كان ارتباطها بالحركة

(الشيوعية) ، فرغبة (السيرياليين) فى دعم السلام وجهودهم المتواصلة من أجل تدعيمه ، هى التى حدت بهم إلى الإيمان (بالجدلية) منهجاً ، (والماركسية) نظرية ، (والشيوعية) تطبيقاً ، وهى التى جعلتهم يتخذون من هذه العناصر جميعاً نقطة ارتكاز ، وقاعدة انطلاق ، ارتكاز على الإنسان ، وانطلاق إلى العالمية . وهذا هو ماجعلهم يرفعون شعار «لينين» : «أعددنا العدة لقيام الحرب الأهلية» وبالفعل أعدوا العدة لقيام الحرب ولكنها لم تكن الحرب الأهلية ، وإنما كانت الحرب الإنسانية التى فجرت روح الثورة فى ضمير كل إنسان .

ولم يكن «بريتون» وحده هو الذى أنقذ (شرف الشعراء) فيما بين عامى ١٩٣٠ ، ١٩٤٥ ، ولكنهم كانوا جماعة كبيرة من المثقفين ممن آمنوا بمبادئ (السيريالية) ، وصحيح أن هذه الجماعة اقتصرت على فئات المثقفين من فلاسفة ، وشعراء ، ورسامين دون أن تمتد لتشمل الجماهير العريضة ، فضلا عن الطليعة من رجال العلم والقادة من رجال الدولة ، لذلك أحس «بريتون» بضرورة العمل على تعميق (السيريالية) وتدعيمها لكى تصبح أقوى تأثيرًا وأوسع انتشارًا ، وذلك عن طريق المؤلفات الأدبية القائمة على منهج علمى ، المستندة إلى أصول نظرية وأسس عامة ، (فالسيريالية) فى مرحلتها الجديدة لم تعد ماكانت عليه من قبل .. مجرد حركة أدبية من بين الحركات الأدبية الأخرى .. ولكنها أصبحت الآن مذهبًا مفتوحًا له تأثيره الفعال على المجتمع وعلى الفكر والفن فى هذا العصر .

أما كيف حدث ذلك ، أعنى كيف انتقلت (السيريالية) من مجرد حركة أدبية مباشرة إلى مذهب فكرى عام ؟ أو بعبارة أخرى كيف انتقلت من وضع التمرد إلى حالة الثورة ؟ فهذا ما سنراه الآن من خلال تتبعنا للبيانات (السيريالية) التى أصدرها «أندريه بريتون» .

استكشاف العالم العجيب :

الذى لا شك فيه أن كل من قرأ فى عام ١٩٢٤ وفى شهر ديسمبر على وجه التحديد ، كتاباً بعنوان (ثورة السيريالية) قد أصيب بصدمة بالغة لم يفق منها إلا على اكتشاف عالم جديد ، أو طريقة جديدة فى رؤية العالم ، فقد غطت غلاف الكتاب ثلاث صور صغيرة الحجم لخمسة عشر شابًّا هم ثوار الشعر الجديد . وتحت هذه الصور كتبت العبارة التالية : «لابد من الوصول إلى إعلان جديد لحقوق الإنسان» .

وبعد هذه العبارة تجىء مقدمة قصيرة تطالب الشعر بأن يخاطب النفس ، لا العقل ، وأن يثير الإحساس بالجمال والخيال متخطياً حدود المنطق العادى والحياة اليومية ، وأن يعمل على تحرير الكلمات والصور والمعانى من قيود المدرك الذهنى والإطار التقليدى ، تاركاً المجال مفتوحًا أمام عالم الأحلام ، بكل مافيه من علاقات لا منطقية ، وأشكال لاوقعية ، وانفعالات تلقائية ، وجو لا نهائى غريب . فالعقل الباطن هنا أهم من العقل الواعى ، واللا شعور أبدى من الوعى ، وعالم الأحلام أصدق بكثير من أرض الواقع ، من هذا كله ، ومن كثير غيره ، يمكن أن تتجمع لدى الفنان (السيريالى) عناصر الإثارة والإدهاش ، والقدرة على إحداث الصدمة المفاجئة والهزة فى الشعور ، وأخيراً وهذا هو المهم تحطيم المعايير الجمالية الثابتة فى ذهن المتلقى ، وتفتيت الجمود (الاستاطيقى) الذى يسيطر عليه ، وإيقاظ مكامن اللذة الطفولية فيه (لاستشكاف ذلك العالم العجيب) .

والذى يعنينا الآن هو أنه من بين هؤلاء الثوار الخمسة عشر برز اسم الثائر الأكبر «أندريه بريتون» ، الذى اشترك مع ثائر آخر منهم هو «فيليب سوبو» فى تأليف كتاب (المجالات المغناطيسية) الذى كان بحق هو «إنجيل» الثورة . ففيه وضع « بريتون » عصارة فكره وخلاصة تجاربه ، وفيه شرح فلسفته فى إيذاء إحساس القارئ بالجمال وتعطيل إعجابه بالأشياء ، حتى يعتاد على رؤى جديدة للعالم أو طرائق جديدة فى رؤية العالم ، وفيه أخيراً عبر عن حلمه الوردى الجميل فى أن يوفق بين إرادة الثورة وروح الشعر ، لأنه إذا لم يكن الواقع شعراً ، فإن مهمة (السيريالى) تتلخص فى إحالة الشعر إلى واقع .

وقد كان هذا الكتاب هو فاتحة اللقاء الكبير الذى تم بين «أندريه بريتون ، ولوى أراجون» ، والذى أصبحا بفضله جناحا الثورة (السيريالية) وروحها الخفاق ، الأول فى باريس ، والآخر فى موسكو . وبعدها توالى صدور البيانات (السيريالية) . أما (المانيفستو رقم ١) الصادر بتاريخ ١٩٢٤ ففيه تم تعريف (السيريالية) بأنها (آلية نفسية بحتة يمكن ، عن طريقها التعبير سواء بالفعل ، أو بالقول ، أو بالكتابة ، أو بأى طريقة أخرى عن الحركة الحقيقية للتفكير) ومن هذه العبارة خرج المنطوق المشهور بأنها : (إملاء الفكر فى غياب كل رقابة يفرضها العقل ، وهى خالية من كل الأفكار الجمالية أو الأخلاقية المسبقة أو المبتسرة) .

وعلى الرغم من وضوح هذا التعريف فإنه ليس بالتعريف الجامع المانع على حد تعبير المناطقة ، أعنى التعريف الذى يجمع كل أطراف الظاهرة ويمنع ماعداها من الدخول فى

نطاقها ، فهو لا يحدد تماماً مفهوم الحركة (السيريالية) بقدرمايتسع ليشمل كثيرين ممن هم ليسوا من أتباع هذه الحركة ، من هؤلاء مثلا (الرومانسيين) الألمان فضلا عن « بودلير، ولوتريامون ، وألفرد جارى ، والمركيز دى صادر» . لذلك كان لابد من إصدار البيان (السيريالى) الثانى أو(المانيفستو رقم٢) فى عام ١٩٣٠ والذى أضاف فيه « بريتون » ماسماه (الشيوعية الحقيقية) وماعتبره (إصلاح الجوهر الإنسانى بفضل الإنسان ومن أجل الإنسان) . غير أن هذا التعريف هو الآخر شامل وعام ولا يجعل من (السيريالية) حركة واضحة المعالم محددة السمّات ، بقدر مايجعلها دعوة مفتوحة وقادرة على استيعاب زعماء السياسة ، وعلماء الاجتماع ودعاة الأخلاق بل ورجال الدين ، لذلك كان لابد من إنقاذ المفهوم (السيريالى) والاتفاق النهائى على ماهيته وحسم التردد القائم بين تسميته (بالسيرياليزم) أو(السيرناتوراليزم) أى مافوق الواقع وما فوق الطبيعة ، ومن هنا كان صدور البيان (السيريالى) الثالث (المانيفستو رقم٣) فى عام ١٩٤٢ ، والذى تبلورت فيه (السيريالية) ماهية وتسمية من حيث هى حركة متكاملة تقصد إلى إحداث توازن نفسى لدى الإنسان ، بين جوانب النفس الشعورية وجوانبها اللاشعورية ، بعد أن طغى الواقع الخارجى على الحرية الداخلية وانعكس ذلك على الأفراد فى صورة الفورات العصابية التى اجتاحت جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية .

وهذا ماعبرعنه « بريتون » بقوله : « إنها – أى السيريالية – تتجه إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين يمضيان نحو نوع من الاتحاد . فهذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير (للسيريالية) ، ذلك لأننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع إن صح هذا التعبير ؟ »

هذا (المَافَوْق) الواقع الذى يعلو على كلا الواقعين .. الواقع الباطنى ، والواقع الخارجى ، هو الإيمان بحقيقة علوية تصدر عنها الكائنات التعبيرية ، وتتخذ سبيل الوصول إليها .. الفكرة المتحررة التى تتخطى حدود المنطق العادى ، وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على إمدادنا بحقيقة أصدق فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير التلقائى الخالى من كل فكرة جمالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المدركات الجديدة والمؤثرات الجديدة ، بل وكل ما هو جديد يساعد على (استكشاف العالم العجيب) ، ويحدث لنا نوعاً من الهزة فى الوعى أو الشعور .

ومن هذه المعانى جميعاً خرج التعريف الرسمى (للسيريالية) والذى نجده فى دائرة المعارف الفلسفية ومؤداه : (تعتمد السيريالية على الاعتقاد بحقيقة علوية لبعض الكائنات التعبيرية التى لم يُلتفت إليها حتى الآن ، وفى قدرة الحلم ، وفى الفكرة المتحررة . وهى تميل إلى التخلص تماماً من العمليات الآلية النفسية ، وتأخذ مكانها لحل المشكلات الرئيسية فى الحياة) .

أمام المطلق (السيريالى) :

ولكن .. هل نجح (السيرياليون) حقًّا فى التنقل بين النقيضين والخروج بمركب جديد يعيد التوازن النفسى ، ويحقق التكامل الاجتماعى ، ويفتح أمام الفكر والفن آفاقاً أكثر عمقاً وأبعد مدى ؟

يقول « بريتون » : « إن الرغبة فى المعرفة لا حدود لها ، والرغبة فى الوصول إلى أسمى درجة حيث الواقع وما فوق الواقع متحدان فى حقيقة واحدة ، هى الأخرى رغبة لا مثيل لها ، فالحكمة عند « بريتون » شىء أكثر من مجرد المعرفة ، والحقيقة أهم بكثير من مجرد الرغبة ، وروح الشعر أو الموسيقى أسمى بكثير من الشعر نفسه أو ألحان الموسيقى . وقد يكون « بريتون » على حق فى كلمته هذه ، ذلك أنه استطاع أن يجعل من (السيريالية) لا مجرد نظرة ولا نظرية ولا حتى اتجاه ، بل جعل منها نداءً مشروعاً تمامًّا كنداء الحرية ، وحاجة روحية تماماً كحاجتنا إلى الحرية .

والواقع أن أوجه النشاط المختلفة التى يمارسها الإنسان ، لم تؤخذ أبداً مأخذ الجد ، أو لم ينظر إليها على أنها فى صحيحها حقيقة روحية . وهكذا لم يستطع أى فنان أو شاعر ، أو أى عاشق ، أو فيلسوف من التعرف على ذاته ، أو من تقريب المسافة التى تبعده عن ذاته ، ومن هنا حدث الصدع النفسى ، أو الشرخ الروحى ، وما ترتب عليه من حالات الكآبة والتعاسة والسأم فضلا عن ظواهر الغربة والغرابة والاغتراب . وكان من الطبيعى أن تظهر فلسفات تمجد العمل ، لا العمل من حيث نتائجه المادية ولكن من حيث العنصر الروحى الذى ينطوى عليه ، فإذا نظرنا إلى أى عمل من الأعمال نظرة سطحية وجدنا أنه ينسينا أنفسنا ، وأن التأمل يقودنا إلى معرفة حقيقتنا الداخلية . ولكن إذا نظرنا إلى الأشياء نظرة أكثر عمقاً وجدنا أن العمل يتخذ من الجهد المبذول وسيلة لعقد الصلة بيننا وبين أشباهنا ، فى حين أن التأمل ليس إلا نوعاً من العزلة التى تنم عن الأثرة ، ومن هنا كانت القيمة الجوهرية للعمل ، أى للعمل باعتبار

جوهره الحقيق وهو الجهد المبذول – ومن هنا أيضاً كان العمل الحقيقى العميق هو هذا الذى يرتبط ارتباطًا لا انفصام له بمعرفة الإنسان لذاته ، ومن هنا أخيراً كانت المعرفة والعمل شىء واحد أوهما وجهان لشىء واحد .

وهذا ما عبرت عنه الفلسفات الروحية التى ظهرت فى طوالع هذا القرن وتمثلت فى آراء كل من « هنرى برجسون ، وموريس بلوندل ، وليون برنشفيك » ، ولم تكن (السيريالية) إلا التعبير الفنى والأدبى عن هذه الفلسفات ، وكيف لا والمعرفة التى يبحث عنها « أندريه بريتون » ليست تلك التى تهيم على سطح النفس أوسطح الأشياء ، ولكنها المعرفة التى تحدث تحويراً عميقاً فى داخل نفوسنا ، وتسبب تطويراً حقيقيًّا فى صميم ذواتنا ، وبذلك تولد الحكمة التى ليست هى مجرد المعرفة .

وعلى ذلك فإذا ماواجهت الإنسان لحظة تلاقت فيها كل أوجه النشاط الإبداعى ، من الصوت فى الموسيقى ، إلى اللون فى اللوحة ، إلى الوزن فى الشعر ، إلى الايقاع فى الرقص ، إلى التعبير فى الأداء ، إلى الجمال فى الكلمة . فإن هذه اللحظة ليست هى الحدس الفلسفى ، ولا الوحى الفنى ، ولا الكشف الصوفى ، وإنما هى باختصار المطلق (السيريالى) .

(والسيريالية) على عكس الكثير من الحركات الفكرية ، ليست منهجاً محدداً ولا هى مذهب مغلق ، وإنما هى على عكس ما فسرها الكثيرون منهج مرن ومذهب مفتوح ، تُعنى بحياة الإنسان الواقعية ، كما تُعنى بالتجديد المستمر للحياة ، وهذا هو معنى قول « رامبو» « يجب أن يظل الإنسان جديدًا باستمرار » . ومع ذلك (فالسيريالية) لا تَدَّعى أنها استحدثت حقائق جديدة ، فكل ما أضافته من حقائق كان قائماً بالفعل ، إلا أنه لم يكن معروفاً . (والسيريالية) فوق هذا كله تتصل بوجدان الإنسان مكتملا وبفكره وفعله متفاعلين ، ولا عجب بعد ذلك من أن تتحول (اللا أخلاقية) المطلقة فى (السيريالية) إلى نوع جديد من الأخلاق ، (واللا أخلاقية) هنا ليس معناها التحلل والانحلال ، وإنما معناها الأخلاق التقليدية والوقوف منها موقف الرافض باستمرار .

ولعل هذا الموقف يشبه إلى حد بعيد موقف الفيلسوف الألمانى « نيتشه » ، فإن ما يسميه نيتشه (أخلاق السادة) يسميه « جورج باتاى » (أخلاق السيادة) وبذلك يختلف « باتاى » مع « نيتشه » ، ويختلف أيضًا مع (السيريالية) ، فهو يجعل من حياته الواحدة اثنتين أوثلاثة ، أوهو يمعنى آخر يجزئ حياته إلى ثلاثة جوانب : السياسى ، والفكرى ، والشاعرى . وبذلك

يعود إلى حالة الانفصام الرُّوحى وما يتخلف عنها من سأم وملل ، واغتراب ، ويبعد بمسافات طويلة عن لحظة المطلق التى تؤمن بها (السيريالية) ، والتى هى جوهر روحها الدفين .

التعبير عن العجيب :

وعلى ذلك (فالسيريالية) وجود وفعل ، وإذا كان «بريتون» قد تردد فى البداية بين تسميتها (بالسيرياليزم) أو (السيرناتوراليزم) أى (مافوق الواقع ومافوق الطبيعة) فلأنه كان يجمع فى واقعه الطبيعى ، أو طبيعته الواقعية بين فكر «ماركس» ، وشعر «رامبو» ، ولأن الواقع عنده لا ينفصل عن الإمكان ، والزمن لا ينسلخ عن اللامتناهى ، والمادة الماثلة لا تبعد كثيراً عن الخيال . كان هذا هو السبب فى حرص (السيرياليين) على البحث عن أشكال غريبة أومايطلقون عليه (التعبير عن العجيب) ، وما يستخدمون فى سبيل الوصول إليه الكتابة الآلية ، والرسم الآلى ، وما يعرف عندهم بأسلوب التوليف .. وهذا ماعبر عنه « أندريه بريتون » (نقلا عن جورج فلانجان) بقوله : « ... لقد بدا لى ومازلت أعتقد بأن سرعة التفكير ليست أعظم كثيراً من سرعة الكلمات ، ومن ثم فإنها لا تزيد عن انطلاق كل من اللسان أو القلم . ولقد كان فى ظروف كهذه .. إنى بدأت أملأ صفحات من الورق بالكتابة ، وأنا أحس باحتقار شديد لما قد يكون لهذه الكتابة من قيمة أدبية » . وبهذه الطريقة كانت تتكون الكثير من الجمل (السيريالية) مثل : (الخطاب الذى لصق من زوايا ثلاث بسمكة) و« المحارة السنغالية التى أكلت الخبز المثلث الألوان » و« الدخان ذو الأجنحة الذى أغرى الطائر المحبوس » وقصيدة «بريتون» نفسها (شجرة الكريز الصغير المصون من الأرانب » .

فالقصيدة (السيريالية) ، كما يبين لنا نقاد هذه الحركة ، ليست بالقصيدة التى نعرفها بهذا الاسم ، والتى تعارف عليها النقاد والشعراء ، منذ العصور الأولى للأدب ، وإنما هى نصوص متناثرة هنا وهناك ، لم تكتب إلا استجابة لإلحاح القوى الكامنة فى بواطن اللاشعور ، ورغبتها الملحة فى أن تطفو فوق السطح ، فهى تمثل استجابة لرغبة سيكلوجية ، دعت إليها الحاجة ، وألحت عليها الضرورة . ومع ما يعوزها من طابع التقليدية ، فإنها قد أثرت ذخيرتنا الأدبية ، بفضل إضافاتها المتشعبة فى مضمار اللاشعور ، وآثاره العديدة على الآداب والفنون .

خذ مثلا هذه الأبيات الشعرية من قصيدة «إيلور» السيريالية ، المسماة (الزهرة الشعبية) :

« على امتداد الحوائط
« حيث تصدح الموسيقى .
« وقد اتجهت بآذانها النحاسية نحو النور
« رأيتها تنتظر المداعبة الممتزجة .
بالخوف من الغيوم والرعد والأمطار » .

فالصور المتلاحقة فى هذه الأبيات غير متكاملة ، ومهمة الناقد فى هذه الحالة استكمالها وتوضيحها للقارئ ، حتى يستطيع أن يستشف من وراء هذه العملية تكاملها (السيريالى) .

فها هى جوقة الموسيقى تشنف الآذان بعذب الألحان ، وهناك على امتداد الطريق تقف الفتاة فى انتظار صديقها ، فى يوم ملىء بالغيوم والرعد ، وينذر بسقوط الأمطار ، والصورة الكلية تعبر عن رابطة الحب القوية التى تتخطى عوائق الطبيعة ..

وهكذا نجد أن الصور (السيريالية) فى الشعر غير مترابطة ، وأنها لا تخضع لذلك الترابط المنطقى الذى نجده فى الأشعار الأخرى غير (السيريالية) ، وهذا ماعبر عنه الناقد (السيريالى) «أربادميزيه» فى كتابه عن (السيريالية) بقوله :

« حينما ندرك المغزى الداخلى للتعبيرات المختلفة ، فإن اللغة سرعان ما تصبح طوع بناننا ، وسرعان ما تمدنا بخيوط منفصلة نهتدى بها وسط زحمة المشاعر وجلبة الأفكار ، حينئذ يتحطم ذلك التداعى التقليدى بين أشكال الكلمات ومعانيها » .

وهذا الاتجاه هو بمثابة حجر الأساس فى النقد (السيريالى) للأدب الأوربى المعاصر ، وليس معنى هذا أن العمل الفنى (السيريالى) المراد تقييمه خال من الترابط ، فهناك ترابط من نوع جديد ، إنه بالأحرى تزاوج بين المضمون الشعرى ، والصورة الحية اللألاءة التى تنبض بالإحساس المكبوت ، والمشاعر الفياضة المتدفقة من أعماق العقل الباطن .

لهذا كان للكتابات واللوحات التى تتم بطريقة تلقائية معنى ومغزى (سيريالى) كبير ، يستطيع الناقد من ورائها أن يستنتج وجود خيوط متباينة ، واتجاهات متشعبة سواء فى الشعر أو فى الفن .

وعلى هذا النحو انتقلت الآلية فى الكتابة إلى الآلية فى التصوير ، فرأينا فناناً مثل « ماسون » يرسم صوراً يترك فيها ريشته تتجول دونما هدف على الورق ، كأنما عقله الباطن هو الذى يحركه ، من ذلك مثلا لوحته الشهيرة (الشموس الغاضبة) التى رسمها وفى اعتقاده أن

(العقل الباطن أكثر واقعية من العقل الواعى ، ومن التفكير المنظم الذى ينتج عنه فى الغالب غباء عظيم) .

أما طريقة التوليف هذه فتتكون فى الأدب من كلمات مكتوبة على قطع صغيرة من الورق تجمع وتوضع جنباً إلى جنب ، وتتكون فى الفن من قصاصات الصحف التى تجمع عن غير قصد وتلصق بلا تعمد ولا اعتساف ، ولقد برع «ماكس أرنست» فى هذه الطريقة ، حتى أصبح أستاذ رسم الصور باستعمال طريقة التوليف .

وكان لكتابات «سيجموند فرويد» تأثير كبير على جميع (السيرياليين) ، وكان «أندريه بريتون» الذى درس الطب وتخصص فى علم وظائف الأعضاء على علم تام بأفكار «فرويد» ، فحاول بحماسة بالغة أن يدخلها إلى النظرية (السيريالية) ، وبخاصة تفسيره للأحلام على أنها تفريغ للطاقات النفسية والجنسية المكبوتة فى طيات اللاشعور . ومن هنا ظهرت فكرة الحلم كمادة أساسية فى كتابات (السيرياليين) ولوحاتهم ، كما ظهر اهتمامهم بالرموز الجنسية ، والمعالجة الصريحة والمكشوفة لموضوعات الجنس ، وليس أدل على ذلك من لوحات «يوفين تانجى ، رينيه مارجريت» ثم الفنان الشهير «سلفادوردالى» الذى تعتبر رسومه للأحلام أعظم رسومات (السيرياليين) المتأثرة بهذا الاتجاه .

والذى يهمنا الآن من هذه التركيبات الغريبة والتعبيرات الأكثر غرابة مما يتبدى فى هذه الأمثلة وفى أمثلة أخرى مثل فنجان الشاى المصنوع من الفراء ، والقفاز البرنزى الذى ترتديه سيدة ، وجدار الحائط المغطى بالريش ، والساعات الملتوية الملقاة على فروع الأشجار ، وجذع الفتاة الجميلة العارى الذى غرس فيه حد الموسى . الذى يهمنا من هذا كله هو رغبة (السيرياليين) الأساسية فى التعبير عن الوجود المادى غير المنطقى ، وفى تجميع عناصر الإدهاش المفاجئ والصدمة المباشرة ، وفى إظهار (الشيء العجيب) والتعبير عنه بطريقة هى الأخرى من النوع العجيب .

ولهذا فالناقد (السيريالى) ، لا يسعى إلى ترديد ما تعارف عليه السابقون ، أو التقليديون بوجه عام ، ولا يقتنع بالمذاهب والاتجاهات التى اعتاد عليها غيره ، ليردد الأقوال المعروفة ويطلق الأحكام المألوفة ، مما عفى عليه الزمن ، وإنما هو فى تقييمه للأعمال الأدبية والفنية المعاصرة التى هى نبات (سيريالى) خالص ، إنما ينهج منهجاً أقرب إلى الإبداع منه إلى النقد

بمعناه التقليدى ، فهو يكشف لنا عن مواطن الصور (السيريالية) الخلابة ، ويمر بنا من مرحلة ليصل بنا فى النهاية إلى الصورة البليغة فى تكاملها (السيريالى).

فتلك المراحل التى يتمثلها الناقد (السيريالى) ، إنما هى إبداعية أكثر منها نقدية ، ومن هنا كانت الرابطة بين الناقد (السيريالى) ، والشاعر أوالفنان (السيريالى) ، رابطة عضوية للغاية ، وليست رابطة عضلية بأى معنى من المعانى ، إنها رابطة لم نعهدها من قبل فى تاريخ الفن والأدب على مر العصور.

نظرية المجال (السيريالى) :

وهكذا فإن (السيريالية) تختلط بالعجيب أوالغريب الكامن فينا ، والذى يجب الكشف عنه فى الحال ، بعيدًا عن مناهج العلم وأقيسة المنطق ، فإن اكتشاف هذا الشيء العجيب أو الكشف عنه هو بمثابة العثور على جراثيم فكره يصبح الإنسان بمقتضاها قابلا للذوبان ، تماماً كما يذوب فى الأشياء التى يراها ذوبان الجليد.

هذا الامتزاج بين الواقع والفكرة الخيالية أو المتخيلة ، هو الذى يجده الفيلسوف الفرنسى « جان فال » عند الشاعر الإنجليزى « وليم بليك » .. فالشاعر الإنجليزى يرفض بإلحاح تطبيق الأشكال الجامدة ، أو الأطر الجاهزة ، على كل ما هو شاعرى أوشعر ، لأن روح الشعر شىء فينا ، فى أعماق نفوسنا وطيات ضمائرنا ، ومن ثم فإن الكشف عنه أو اكتشافه لا يتم بمحاولة هندسية تفرض عليه من الخارج ، ولكن بجهد (سيكلوجى) عميق يتجاوز الواقع إلى ما وراءه.

ومن هنا كان وجه الفيلسوف الفرنسى « باشلار » هو الشاشة التى تنعكس عليها الفكرة (السيريالية) ، فعند « باشلار » أن الخيال يفلت من جبرية التحليل النفسى ، والعقل يتمرد على الفكرة السطحية التى تحاول إرجاع المركبات إلى عناصرها الأولية . وعلى ذلك فهو يرى استحالة دراسة ظاهريات الشعور دراسة مستقلة عن العالم الخارجى ، ويأخذ بالتطبيق العام لفكرة المجال على كل من العالم المادى والعالم الروحى ، وهذا هو ما أكده أحد رواد الشعر (السيريالى) بقوله : « إن المجال لم يعد شيئاً فى ذاته ، لكنه مجموعة من العلاقات التى توجد بين بعض القوى المضبوطة ، وسيحل المجال شيئاً فشيئًا محل الجوهر ».

وفوق هذه القاعدة العلمية يقوم بناء (الميتافيزيقا السيريالية) ، فهم يتكلمون عن المجال

باعتباره الحقيقة الكونية التى تسمو على التفرقة بين العقل والمادة .. بين الواقع والخيال .. بين الشكل والمضمون .. بين الكلمة والصورة . وهم يقصدون بالمجال السلوك التلقائى الذى يتألف من مجموعة الكلمات والصور التى تصدر عن أحد الميول ، أو إحدى الرغبات . وعلى ذلك فإذا كان (السيرياليون) يترجمون شعراً هذا الحلم الذى فسره « فرويد » على أنه رؤية خاصة لمنابع الخيال ، فإن الأمر لا يتعلق بحلم عادى أو حلم مألوف ، وإنما يتعلق بقوى الصورة الصادرة عن الرغبة . وقد شرح « ألفريد سوفى » فى كتابه إلهام عن (سوسيولوجية السيريالية) ، كيف أن المجتمع (البورجوازى) يقضى على حركات القهر والجبر والالتزام بمحاولة امتصاصها فى حين أن (السيريالية) بحث جاد فى قوى المجال .. ومعنى الصيرورة .. وتلقائية الفعل وسط عالم محكوم عليه بالغموض والآلية والاستغلال .

ونعود إلى فكرة الصورة لنجدها أهم عناصر نظرية الشعر (السيريالية) ، فهى مرغوبة فى ذاتها ، وهى سبب وشىء ، ثم هى حقيقة ونظام طبيعى ، والشاعر أو الرسام (السيريالى) عندما يذعن لأحد الميول ، أو إحدى الرغبات ، وما يصدر عنها ويحيط بها من صور ، إنما يحرص على إدخال الخيال فى الواقع ، رغبة فى الوصول إلى (الحقيقة الكلية العامة) التى هى غاية الإنسان (السيريالى) .

وبعد الصورة تجىء الكلمة ، فالسيريالية لا تُعنى فقط بتجديد الصورة ، ولكنها تُعنى إلى جوار ذلك بتجديد اللغة ، وعلى ذلك سعت الكتابات (السيريالية) سعيًا جادًا وصادقًا نحو منابع الكلمة وأصول اللغة رغبة فى إعادتها إلى حياتها الحقيقية ، وحياتها الحقيقية فى أن تصدر عن الذات لتعبر عن الشعور ، لا أن تستقى من المعاجم والقواميس ، فالمعاجم والقواميس ، إن هى إلا توابيت تُحنط فيها الكلمات وتدفن فيها اللغة ، بدلا من أن تكون أدوات حية فى معركة التعبير ، وهذا ما عبر عنه «أندريه بريتون» فى (المانيفستو) الأخير بقوله : « ضعوا أنفسكم بقدر الإمكان فى أشد حالات الانفعال ، جردوا عبقريتكم ومواهبكم وعبقرية ومواهب كل الآخرين من أى تقليد أو نظام ، قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم الوسائل التى تصلكم بكل شىء .. اكتبوا بسرعة ومن غير أن تفكروا فى موضوعات جاهزة ، اكتبوا بسرعة لا تحتفظون معها بشىء ولا تقرءون بعدها ما كتبتموه .. إن اللغة قد أعطيت للإنسان لكى يحيلها إلى عادة (سيريالية) » .

يجب تغيير اللعبة :

ولكن الثورة (السيريالية) لم تقف عند مجرد المناداة بضرورة تجديد الصورة وتجديد اللغة باعتبارهما جناحى التعبير.. الصورة فى ميدان الفن ، والكلمة فى ميدان الفكر ، ولكنها تخطت هذين الميدانين إلى حيث الحياة والإنسان ، فطالبت بضرورة تغييرهما وضرورة تناولهما بالتجديد .

ولقد عبر «أندريه بريتون» عن هذا المعنى بقوله : « يجب تغيير اللعبة ، وليس مشاهد اللعبة » ، وهو يقصد باللعبة الحياة ، أما مشاهد اللعبة فهى : الشعر ، والفكر ، والفن ، والرقص ، والغناء .. وهى مشاهد لا ينظر إليها « بريتون» على أنها قطع ديكور ، ولكن على أنها عناصر (فوق إنسانية) على نحو مايستخدم اصطلاح (فوق الواقعية) ليعبر به عن (السيريالية) . هذه العناصر التى تغنى بها من قبل كل من «كولردج ، وهنرى باريزو ، وإدجار آلان بو» .. أليست هى أيضًا عناصر (سفينة رامبو السكرى) ، (وأسبوع بنجمان الحزين) ، (وأرض اليوت الخراب) .

إن الرؤية (السيريالية) سواء كانت خيالية أو أسطورية فإنها تصل دائماً إلى المستوى الروحى أو(الميتافيزيقى) ، والشاعر (السيريالى) إذ ينفذ إلى العالم غير المرئى ، فما ذلك إلا ليجعلنا نراه أو ليجعله مرئيًّا بالنسبة للجميع ، ثم هو إذ يقف بين الموت والحياة فلأنه إنسان واقعى ، وإذ يتخطى الواقع ويتعداه فلكى يقف فيا فوق الواقع ويعود ليطل منه على الإنسان .

وإذا كان معظم النقاد قد أشادوا « بأندريه بريتون » (أباً للسيريالية) و(رائداً لنظريات أدبية) و(كاتباً نثريًّا من الطراز الأول) ، فلا ينبغى أن ننسى أن «أندريه بريتون» كان إلى جوار هذا كله شاعرًا كبيرًا .. ، بل كان شاعرًا فوق العادة . وليس أدل على ذلك من أن طالب الطب « أندريه بريتون » عندما أهدى إلى الشاعر الكبير « أبو للينير» قصيدته الأولى التى تأثر فيها « بمالارميه » ، تنبأ أبو الشعراء للشاعر الناشئ بمستقبل كبير فى دنيا الشعر ، وبعدها تعارفا ، ولكنهما كانا وظلا عدوين يحتقر كل منهما الآخر ، على حين احتفظ « بول فاليرى » بالمسافة القائمة بينه وبين « بريتون» الذى صادق « جاك فاشيه » كأعمق وأروع ما تكون الصداقة ، ولكن « فاشيه » لم يلبث أن قُتل ولقّى مصرعه فلم يغفر «بريتون» قتله أبدًا ، كما لم

ينس موت « أبوللينير» على الإطلاق .

نعم . فقد كان « أندريه بريتون » يكره الموت ويبغضه ، كأشد ما يكون البغض والكراهية ، حتى أنه لفرط كراهيته للموت سُمى (شاعر الموت) .

ولعلنا لا نملك الآن بعد أن مات شاعر الموت إلا أن نردد قول «جوليان جراك » ، « إن « بريتون » بطل من أبطال العصر » بل لعلنا لا نملك إلا أن نضيف إلى قول الناقد الفرنسى قولنا : « وسيظل بطلا من أبطال العصر » . لأنه حمل هم الثورة وقدرها كما حمل هم الثوار ومصيرهم . وإذا كان فى طوالع الثورة قد وجد مع زميليه « بول إيلوار ، ولوى أراجون » فى الشيوعية خلاصاً جديدًا للإنسان ، ثم عاد وانسحب من الشيوعية تنظيماً ، إلا أنه ظل تقدمى الفكر يرفع راية الحرية والكفاح ، ويبث القيم الإيجابية فى أعماق الإنسان وفى ضمير العصر.

هل للسيريالية مستقبل ؟

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن هو : هل تستمر (السيريالية) بعد وفاة رائدها الأكبر ، أو هل (للسيريالية) مستقبل ؟

أغلب الظن أن (السيريالية) لم يعد لها حاضر حتى يصبح لها مستقبل ، فإن باعث قيام الثورة (السيريالية) لم يعد لها وجود ، وإصرار فيلسوفها الأكبر «أندريه بريتون» على أن يمضى بها إلى آخر نتائجها المنطقية ، غير ملتفت إلى حركة الواقع وحتمية التاريخ ، كل هذا وكثير غيره كان من شأنه الإغراق فى الواقع الداخلى على حساب الواقع الخارجى . وإيقاف الحركة (الديالكتيكية) التى بشر بها « أندريه بريتون» ، وما ترتب على إيقافها من العجز عن التحرك بين النقيضين ، ومن العجز أيضاً عن الوصول إلى المركب منهما أو الواقع الجديد .. ذلك الواقع الذى حققه العقل (الجدلى) وعجز عن تحقيقه العقل (الباطن) .

فإذا كانت (السيريالية) قد ازدهرت فى سنوات ما بين الحربين ، وبخاصة فى السنوات الأخيرة التى بدا العالم فيها وكأنه فى حالة من الشلل النفسى والروحى .. فالكل خائف ، والكل مذعور ، ولا خلاص هناك ، ولا أمل فى الخلاص .. فالقوى الفاشية على الأبواب والحرب العالمية تهدد كل إنسان ، أقول إنه إذا كانت (السيريالية) قد ازدهرت فى هذه السنوات التى طحنها القلق ومزقها التوتر ، إذ قدمت للناس مبررات الثورة على الواقع الخارجى

بالانصراف عنه ، كما هيأت لهم فرص الهروب إلى عالم آخر قوامه الخيال والأحلام فإنه بقيام الحرب ، وسقوط باريس ، وتهديد النازى للعالم كله ، لم يعد للسيريالية ما يبررها ، باعتبارها حركة سلبية تغالىّ فى الاتجاه الانطوائى ، وتحرص على إبراز معالم التجربة اللاشعورية ، وتقطع صلتها بالواقع الاجتماعى والعالم الخارجى ، وهكذا كانت (السيريالية) هى أولى ضحايا الحرب كما قال « فلانجان » ، وكان لزاماً على مفكريها الأحرار من أمثال « أراجون ، وايلورا ، وكلودروى ، وبيكاسو » وغيرهم من أن ينفصلوا عنها ويعلنوا عودتهم إلى الاعتراف بالواقع الخارجى ، والاشتراك فى حرب المقاومة ، والانتصار للقيم الاجتماعية الخلاقة ، والالتزام الواعى بقضايا العصر.

وهكذا عاد الفن التجريدى .. « فن بيكاسو ، وبراك » ، كما عاد الفكر الوجودى « فكر سارتر ، وكامى » ، عادا ليحتلا مكانهما الحقيق وسط حماس الجمهور وتقديره ، فإن روح الثورة القوية فى الفن التجريدى والفكر الوجودى لهما أقدر تعبيراً عن روح العصر ، وأكثر تحريراً لشعوب العالم من هروب (السيريالية) إلى أرض الأحلام فى دنيا من صنع الخيال .

الصرخة السابعة

« أندريه مالرو »
سارق النار ... وعاشق الآثار

« إن الالتقاء ببعض الأفكار ، يكون حاضرًا أحيانًا
حضور الكائنات ، ولقد التقيت فى مصر بتلك
الأفكار التى ظلت أعوامًا طويلة تنتظم تفكيرى
عن الفن والفكرة الأولى ولدت من أبى الهول »
« أندريه مالرو »

« لا يظهر الإنسان عظمته حين يلمس طرفاً واحدًا ، بل حين يلمس الطرفين معاً فى آن واحد ، ويشغل كل ما يقع بينهما من فراغ » .

لو أن هذه العبارة التى قالها الفيلسوف الفرنسى الشهير « بليز بسكال » ، منذ ثلاثة قرون ، انطبقت على إنسان فى عصرنا الحاضر ، لما كان ذلك الإنسان سوى الفيلسوف والروائى والفنان والمناضل الثورى .. « أندريه مالرو » ، الذى فقدته الثقافة الفرنسية العالمية الإنسانية ، فى مثل الشهر الذى ولد فيه منذ ثلاثة أرباع قرن من الزمان (٣ نوفمبر ١٩٠١) عاشها بالطول والعرض والعمق ، أحس الحياة فعاش فيها ، وأحس الموت فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان أروع من غيره ، لأنه استطاع أكثر من غيره أن يجعل من الإنسان المخلوق الفانى ، ذلك الفنان الخالق الخالد ، الذى يحاول باستمرار أن يعلو على ذاته ، وأن ينتصر على الكون ، وأن يقبض على المطلق ، بجمع يديه ، فإذا كان من شأن الفن أن ينقلنا من عالم القضاء والقدر ، إلى عالم الوعى والحرية ، وهذا معناه أن انتصار الإنسان على الكون إنما يتحقق عن طريق (الإبداع الفنى) ، فعند « أندريه مالرو » أن ذلك الطابع الإنسانى الخالد ، هو المظهر الأوحد لعظمة الإنسان !

إنجيل الفن وإنجيل الثورة :

أجل .. لقد عرف ذلك الكائن الفانى الذى أدرك تمام الإدراك ، أنه لا محالة ذائق الموت ، كيف ينتزع من الغمام أغنية الكواكب ، وكيف يعهد بتلك الأغنية إلى الأجيال القادمة ، عساها أن تتردد على مر العصور ، وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها كما قال « أندريه مالرو » : « ستظل تهتز فى حركاتها الخالدة اهتزازة من يشعر بكل مافى كلمة (الإنسان) من قوة وعظمة وشرف » !.

حقًّا لقد استطاع « أندريه مالرو» الذى طالما نادى طوال حياته بإنجيل الثورة ، أن يهتدى أخيرًا إلى إنسانية أعمق فى إنجيل الفن ، وأن يصرخ بأعلى صوته : « حيثما وُجد فن ، فلابد من أن يكون ثمة إنسان متحرر ومنتصر» ..

ورحلة حياة «أندريه مالرو» طوال ثلاثة أرباع قرن من الزمان ، هى رحلة كتابة هذين الإنجليين ... إنجيل الثورة وإنجيل الفن ، فهو بحق الكاتب الذى لم يفصل أبدًا بين الفكر والعمل ، بين الفن والتجربة ، بين الوجود والفعل ، فكانت كتاباته مطابقة لحياته ، وصدى مباشراً لإحساسه بهذه الحياة ، ولقد انعكست تجاربه وتجارب عصره فيما ألف من روايات ، وفيما كتب من مذكرات ، بل ولا مذكرات ..

غير أن عظمة كتابات « أندريه مالرو » هى أنها استطاعت أن تبين لنا ، كيف أن كل خالق فنى ، ليس مجرد صدى لما يراه أولما يحيط به ، وإنما هو صاحب نظرة أصيلة يعلو بها على عصره ، حتى وإن كانت هناك علاقات تربطه بظروف هذا العصر.

وعلى ذلك وجدنا « أندريه مالرو » لا يستطيع أن يحكم على الإنسان ، دون أن يعلو على الإنسان ، فكان أن حفلت كتاباته بطائفة عجيبة من الأوثان .. وثن الموت ، ووثن الحرب ، ووثن الثورة ، ووثن التاريخ ، ثم أخيراً .. وثن الفن ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن ظل « أندريه مالرو» ، خلال تطوره الروحى المستمر ، من أشد المعجبين بالفيلسوف الألمانى الشهير « نيتشة » ، فقد وجد فى ذلك « الإنسان الأعلى » الذى نادى به نيتشة أكبر غاية يمكن أن يعمل من أجلها الإنسان ، حتى لقد انتهى به الأمر إلى تجريد الإنسانية من كل ثرائها ، من أجل الإلقاء بها تحت أقدام هذا « الإنسان الأعلى » .

غير أن إيمان « أندريه مالرو » بالإنسان الأعلى ، لا يعنى تجاهله لنقطة الانطلاق الأساسية

فى كل تفكيره ، ألا وهى الإنسان الواقعى الحى ، ذلك الإنسان الذى عرفه حق المعرفة ، وخاض من أجله المعارك العنيفة الضارية ، وظل يدافع عن كرامته ، ويزود عن حريته .

فالقضية الأولى التى أخذ « أندريه مالرو » على عاتقه الدفاع عنها ، إنما هى قضية الكرامة البشرية ، وإذا كانت هذه القضية قد اتخذت على يديه طابع المأساة (الميتافيزيقية) ، حيث أدت به إلى تأمل واقعة (الموت) التى تجىء فتحيل الحياة إلى (قدر) محض ، فقد عرف « أندريه مالرو » كيف يجد فى (الموت) أكبر دليل على عبث الحياة .. وهذا ماعبر عنه فى رواية (الطريق الملكى) بقوله :

« إن ما يرين على كاهلى ، إن صح هذا التعبير ، إنما هو موقفى كإنسان ، أعنى أن تدب فى أوصالى الشيخوخة ، وأن ينمو فى داخلى كالسرطان ، ذلك الشىء الفظيع الذى يسمونه بالزمان ، دون أن يكون فى وسعى استرجاع أى شىء مما كان » .

غير أن إحساس «أندريه مالرو» بعبث المصير البشرى ، هو الذى ولد فى نفسه ذلك الشعور الحاد بضرورة العمل على تحرير الإنسان ، فراح يعلن أن الإنسان قد تحرر من كل (غائية) ، وأنه قد أصبح عليه الآن أن يبحث عن غايته فى ذاته ، فى دخيلة نفسه ، دون أن يخضع نفسه لغاية خارجية ، ودون أن يربط ذاته بأى نموذج سابق ، وهكذا أصبح انعدام كل (غائية) فى الحياة ، بمثابة الشرط الضرورى للعقل ، وهكذا راح « أندريه مالرو» يقذف بنفسه إلى المعركة ، واثقاً من أن الإنسان يستطيع كل شىء ، لأنه هو نفسه ليس بشىء ! .

وإذا كان « أندريه مالرو » قد قال عن صديقه الأكبر «شارل ديجول » ، إن « شارل » قد صاغته الحياة ، أما « ديجول » فقد صاغه القدر أو المصير ، ففى وسعنا أن نقول عن هذا الكلام ، إنه صحيح كل الصحة ، تماماً كما صاغت الحياة « أندريه » ، والعبقرية « مالرو » !

قيمتان : الحرية والإرادة :

ويكفى أن نشير إلى الثورات الكبرى التى شارك فيها « أندريه مالرو» ، والحروب المريرة التى خاضها ، والقضايا الإنسانية التى دافع عنها ، والمناصب الخطيرة التى تولاها ، واستنكاره لكل معانى العنف والطغيان ، وكل ما من شأنه أن يؤدى إلى موت الإنسان ، لندرك على الفور كيف ربط بين السياسة والأخلاق ، محاولا أن يعيد السياسة مرة أخرى إلى حرمة القيم والمبادئ والمثل العليا . وكيف جمع فى رواياته باستمرار بين طرفين من الشخصيات .. من يريدون

استعباد الإنسان ، وإذلال الإنسان ، ومن يريدون كرامة الإنسان ، وشرف الإنسان ، لا كرامة الإنسان وشرف الإنسان داخل المجتمع الإنسانى فحسب ، بل كرامة الإنسان وشرف الإنسان أمام المجهول ، وأمام مصيره ، وأمام القوى الرهيبة التى تتحكم فى هذا العالم .

والواقع أن « أندريه مالرو » لم يستطع أن يتخلص من تلك (الأسطورة الثورية) التى سيطرت على خياله الشاب ، والتى زودته بتلك الخبرة الثورية التى مكنته من الوقوف على الكثير من النماذج البشرية الرائعة ، فاستطاع أن يظهرنا على الكثير من ضروب البطولة ، وأن يضع أمام أعيننا فى لوحات غنائية مدهشة ، عدداً غير قليل من الشخصيات الإنسانية المفعمة بحب الحرية ، والرغبة فى الدفاع عن الكرامة البشرية ..

ومن هنا ، فإن تمجيد « أندريه مالرو » للثورة ، لم ينحرف به يوماً نحو الفاشية ، بل لقد ظل مؤمناً كل الإيمان ، بأنه مهما كان من ضعة الإنسان ، فإنه لا يمكن أن يكون مجرد وسيلة من الوسائل ، لغاية من الغايات .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل : العدل ، والأمل ، والعظمة . والنبل ، والشجاعة ، فضلا عن عبارات مثل : شرف الإنسان ، وكرامة الإنسان ، تخرج من فم « أندريه مالرو » لتسيل على قلمه ، وتبشر بخلاص إنسانى من نوع جديد .

حتى الحرب التى اشترك فيها كما لو كان هو الذى أعلنها ، كان يخوضها على مضض ، لكراهيته للحرب ، تلك الكراهية الشديدة ، ولكن إذا كانت الحرب هى قدر الإنسان ، وإذا لم يكن منها بد لصيانة الإنسان ، فها هو « أندريه مالرو » يصرخ هاتفاً : « فليكن النصر حليف من يدخلون الحرب وهم لا يحبونها » ..

وهذا معناه أن الأمل وليد الألم ، ووليد الشجاعة فى مواجهة القدر ، وعلى الإنسان أن يدرك أن كفاح الشر ، ومقاومة القهر ، هما الضمان الوحيد لشرف الإنسان وكرامة الإنسان ..

ومن هنا نظر « أندريه مالرو » إلى (الحرية) و(الإرادة) على أنهما القيمتان الرئيسيتان فى حياة الإنسان ، حرية ضرورية للإبداع ، وإرادة لا غنى عنها لإنجاز الفعل . وانطلاقاً من هاتين القيمتين عاش « أندريه مالرو » كل ما عاشه من تجارب كثيرة وخطيرة ، استطاع فيما بعد أن يحولها إلى إبداع فنى ، أليس من الصعوبة بمكان أن نفصل بين حياة هذا الإنسان وبين شخصيات مثل « جارين » بطل رواية (الغزاة) ، « وبيركن » بطل رواية (الطريق الملكى) ، « وجيسور » بطل رواية (قدر الإنسان) « ومانويل » بطل رواية (الأمل) ، « وكاستر » بطل

رواية (عصر الاحتقار) «وفنسسان برجيه» بطل رواية (أشجار الجوز فى التنبورج) .. وغيرهم من الأبطال الذين ساروا فى طريق الأمانة والعذاب إلى أقصى مداه ؟ ..

أجل إن «أندريه مالرو» لم يلبث أن اكتشف أن أكبر قوة يمكن أن تملكها الثورة إنما هى قوة الأمل ، لا قوة الكراهية ، ومن هنا بدت له الثورة بمثابة حلم أكبر ، يبشر بقدرة الإنسان على الصراع ضد القدر ، وينبئ بإمكانية الوصول إلى امتلاك المطلق ..

وسرعان ماراح «أندريه مالرو» يسائل التاريخ عن معنى الحياة البشرية ، محاولا استجلاء سر ذلك الوجود الإنسانى الذى زاده إحساسًا بالعدم ، منذ أن فقد إيمانه بالآلهة ، ووجد نفسه وحيدًا قد خلى بينه وبين مصيره . ولم يستطع «أندريه مالرو» أن يقنع بالعلم كغاية روحية نهائية ، ولم يكن فى وسعه أيضاً أن يجعل من عبادة الجمال هدفاً أقصى للإنسان ، فكان عليه أن يواجه مصيره كإنسان حر ، يعلم أنه لا محالة ذائق الموت ..

فكره هو قدره :

حقًّا إنه لا مناص من الكلام عن حياة «أندريه مالرو» قبل الكلام عن أدبه وفنه وفكره ، لا لأن حياته منعكسة على أدبه وفنه وفكره ، فمثل هذا يمكن أن يُقال فى عديد من الأدباء والفنانين والمفكرين ، يمكن أن يُقال فى أديب مثل «جان أنوى» ، وفنان مثل «جان كوكتو» ومفكر مثل «جان بول سارتر» ، ولكن لأن أدب «مالرو» ، وفن «مالرو» ، وفكر «مالرو» ، يكون نسيجاً واحدًا مع حياته ، بحيث نجد أن حياته هى حياة أدبه وفنه وفكره .. وبحيث نراه فى كل ماكتب سواء أكان رواية أم مذكرات أم تاريخاً للفن ، يحيل الأحداث التى يتعرض لها إلى تاريخ ، أو بالأحرى إلى أسطورة ، بما فى ذلك شخصيته نفسها . فالفعل عنده هو قول مادى ، كما أن القول عنده هو فعل أدبى ، وهذا ما جعل من «أندريه مالرو» أسطورة بين كتاب هذا العصر ، بل أسطورة بين كتاب كل العصور .

وهكذا جاءت كل رواية من روايات «أندريه مالرو» وليدة تجربة ، كما كان كل كتاب من كتبه ، ربيب معاناة ، فكتابة الأول (أقمار من ورق) ١٩٢١ الذى ألفه وهو بعد فى العشرين ، جاء بعد التحاقه بمدرسة اللغات الشرقية ، وتخصصه فى اللغة (السنسكريتية) ، وكان بمثابة أولى محاولاته لتخطى الفجوة التقليدية التى تفصل بين القول والفعل ، والتى تجعل من القول فعلا ، وفعلا يؤدى إلى التغيير فى الواقع الحى . وروايته (غواية الغرب) ١٩٢٦

جاءت بعد اتصاله فى بعثته الأثرية فى كمبوديا ، بالثوار الأناميين والصينيين ، واشتراكه فى تأسيس حركة (أنام الفتاة) . وروايته (المملكة العجيبة) ١٩٢٨ جاءت بعد انتقاله إلى الصين ، واشتراكه فى نشاط (الكومنتاج) ، عندما كان (الكومنتاج) جبهة من القوميين والديمقراطيين والشيوعيين لتحرير الصين ، وبعد انفصاله عن (الكومنتاج) ، وعودته إلى فرنسا ، كتب ثلاثيته الآسيوية الشهيرة ، وهى (الغزاة) ١٩٢٨ ثم (الطريق الملكى) ١٩٣٠ ثم رواية (قدر الإنسان) ١٩٣٣ التى حصل بها على جائزة (جونكور الفرنسية) ، واعتبرها النقاد أعظم رواياته على الإطلاق ، بل لقد أجمعوا على أنها مفخرة للرواية الفرنسية ، ومن أعظم الروايات التى أنتجها الأدب الفرنسى المعاصر..

أما روايته (زمن الاحتقار) ١٩٣٤ فقد كتبها بعد اختياره رئيساً للجنة العالمية لمناهضة الفاشية ، وكان «هتلر» قد استولى على مقاليد الحكم فى ألمانيا ، وفتح معسكرات الاعتقالات النازية ، وسافر «أندريه مالرو» إلى برلين بصحبة الأديب الفرنسى الكبير «أندريه جيد» ، للدفاع عن المتهمين بتدبير حريق البرلمان الألمانى (الريشتاج) وهى التهمة التى كان قد لفقها لهم «هتلر» . وراح « أندريه مالرو » فى هذه الرواية يصف بشاعة التعذيب فى هذه المعسكرات ، ويدعو لحركة مقاومة النازية ، ويصرخ فى وجه العالم : « إن الحوار بين الإنسان والتعذيب ، أبشع من الحوار بين الإنسان والموت » .

وكانت رواية (زمن الاحتقار) من الأعمال الأدبية التى تنبأت بسقوط الفاشية ، كمذهب يتنافى مع الحياة الكريمة للإنسان ، وعلى الرغم مما فيها من مضمون ثورى إلا أن الرواية لم تلجأ إلى الخطابة أو الدعاية ، بل اعتمدت أساسًا على الأدوات الفنية للروائى ، مثل تجسيد الشخصيات ، وإدارة الحوار ، وتشكيل اللوحات الخلفية ، وخلق الجو الملائم ، وتأكيد الحبكة الروائية .

أما روايته (الأمل) ١٩٣٧ فقد كتبها بعد نشوب الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٦ وتطوعه على رأس المثقفين الأوربيين للدفاع عن الجمهورية الأسبانية ، وتنظيمه فرقة الطيران الأولية التى تطوعت لمقاومة الفاشيست الأسبان . ولقد دفعه إيمانه بعدم الفصل بين القول والفعل ، إلى الاشتراك فى معارك عديدة ، جرح فيها أكثر من مرة ، فجاءت رواية (الأمل) قطعة فنية حية من ألسنة النيران ، تدور حول ثورة الفلاحين الأسبان ، وتطلعهم إلى الكرامة الإنسانية ، بعيدًا عن كل أساليب القهر والإذلال ، وذلك كله ، مصداقاً لإيمان

« أندريه مالرو » بأن الثورة لا يكتمل معناها ، إلا إذا اتخذت لها أساساً من الكرامة الإنسانية ، وإلا إذا عملت على تحرير الإنسان من كل ما هو غير إنسانى ، وأى أدب لا يسعى إلى نصرة الإنسان ، لا يمكن بالتالى أن يعيش فى وجدان الإنسان ، وهذا ماعبر عنه أحد أبطال هذه الرواية بقوله : « لا توجد خمسون طريقة للقتال ، بل هناك طريقة واحدة فقط ، هى أن ننتصر ! » .

ثم جاءت روايته الكبرى (أشجار الجوز فى التنبورج) وهى الجزء الأول من ثلاثية روائية بعنوان (صراع مع الملائكة) لم يتمها «أندريه مالرو» ، عن الحرب العالمية الثانية ، التى جند فيها ، وجرح ، ووقع فى أسر الألمان ، ثم تمكن من الهرب والاشتراك فى المقاومة السرية ، ثم قيادة فرقة (الإلزاس واللورين) ، التى أدمجت فى الجيش الفرنسى الأول ، حيث تعرف الكولونيل «أندريه مالرو» على الجنرال «شارل ديجول» الذى اختاره وزيراً للاستعلامات فى الحكومة المؤقتة التى تولى رياستها بعد تحرير فرنسا عام ١٩٤٥ ، ثم سكرتيراً للدعاية فى حزب « تجمع الشعب الفرنسى» الذى أسسه « ديجول» عام ١٩٤٧ ، إلى أن اعتزل «أندريه مالرو» السياسة . وتفرغ للكتابة عن الفن ، إيماناً منه بأن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان ، وأنه إذاكانت دائرة القدر والمصير التى حكم على الإنسان ألا يتجاوزها أويتخطى حدودها ، دائرة حتمية لا مفر منها ولا فكاك ، فإنها إنما تعنى فى ذات الوقت ، أن يتسلح الإنسان بالوعى بحثاً عن حريته ، فإذا لم تتحقق حريته على النحو الذى يرضاه ، فيكفيه شرف المحاولة .

وعند « أندريه مالرو» أن الفن يساعد الإنسان فى بحثه عن حريته ، خاصة إذا كان سلاحاً فعالا فى تعميق وعى الإنسان سواء بحريته أو بمصيره ، وحياة «أندريه مالرو» نفسها لم تكن إلا مواجهة للمصير بحثاً عن الحرية .

الثورة فكر وفن :

ولكن ، هل معنى هذا أن روايات «أندريه مالرو» أحداث ومخاطرات ، تشيد بمعنى الكفاح ، وتؤكد على قيمة الحرية ، وتدعو بإلحاح إلى الثورة ، وذلك كله على حساب جناحى الطائر الروائى ، الذين لا يستطيع بدونهما أن يحلق فى الفضاء ، وأعنى بهما الفكر والفن ؟ ..

كلا فى الواقع فإن إيمان « أندريه مالرو» بأن الفعل لا ينفصل عن الفكر ، وأن التطبيق

لا يختلف عن النظرية ، هيهات أن يقضى على جناحى الثورة ، من فكر وفن . وما أيسر أن نلاحظ فى حركة شخصياته الروائية ، ذلك الحوار القائم بين الفكر والفن ، فهى شخصيات فكرها هو فنها ، وفنها لا يمكن فصله عما يحتويه من فكر ، فلا ضرورة على الإطلاق ، كما يقول «أندريه مالرو» ، لأن تجتمع شخصياته فى هدوء وطمأنينة ، وتناقش المذاهب الفلسفية والتيارات الفكرية كما يحدث أحياناً فى الروايات التى يكتبها الفلاسفة أمثال « سارتر ، وكامى ، وسيمون دى بوفوار» ، وإنما شخصيات «أندريه مالرو» تحارب وتناضل من أجل فكرة بعينها ، بحيث يستحيل الفصل فيها بين السلوك والتفكير .

والواقع أننا وسط كل مظاهر العنف والإرهاب التى تحيط بشخصيات «أندريه مالرو» ، نجدها تتأمل مواقفها كأفراد ، وتفكر فى أوضاعها الطبقية كبشر ، بل ونجدها تفلسف أخلاقيات الوجود الإنسانى بوجه عام . وربما كانت القضية الاجتماعية التى شغلت فكر «أندريه مالرو» هى كيفية التوفيق بين تطلعات الفرد وضغوط المجتمع ، بين حرية الإنسان وقيود الحياة .

وعند «أندريه مالرو» أنه لا تناقض بين حرية الفرد وقيود المجتمع ، وإنما إيمان عميق بالحرية الفردية وبالكيان الاجتماعى فى ذات الوقت ، فأحدهما لا يستطيع الاستغناء عن الآخر ، فلا فرد بدون المجموع ، ولا حرية بدون كيان ، وعلى الفنان العظيم أن يحرص فى فنه على هذا التناغم بين الكيان الفردى والبناء الاجتماعى .

ومن هنا كان أدب «أندريه مالرو» أدباً ملتزماً بقضايا عصره ، لأن الأدب عنده لا يلتزم بمبادئ سياسية عارضة ، أو عقائد اجتماعية مؤقتة ، إنما يلتزم بقضايا الإنسان ومصير هذه القضايا على مر العصور ، ولذلك وجدناه يفرق بين الإلزام العقائدى والالتزام الفنى ، لأن الإلزام إنما يفرض من خارج الفنان ، فى حين ينبع الالتزام من داخله ، والفنان لا ينتج فنًّا إنسانيًّا واعيًا وناضجًا ، إلا إذا فاض ذلك الينبوع الكامن فى داخله من تلقاء نفسه ، ومن خلال تفاعله مع روح عصره .

هذا والصراع الدرامى فى روايات «أندريه مالرو» ، ليس هو الصراع التقليدى بين الفرد والمجتمع ، ولكنه الصراع بين الشخصيات التى تحاول استعباد الإنسان وإذلاله ، وبين تلك التى تناضل من أجل شرف الإنسان وكرامته ، ولا يقف «أندريه مالرو» حائراً بين روح التفاؤل وروح التشاؤم ، ولا بين آفاق الأمل وتخوم اليأس ، ولكنه يعلو على كل هذه الاعتبارات

التقليدية لكى يرتبط بنظرة الفنان الموضوعى إلى الكون ، كوحدة حية متكاملة ، على الرغم مما تحتويه بداخلها من تناقضات .

فإذا كان الصراع هو قدر الإنسان ، فلا مناص من معالجته برؤية موضوعية دون التدخل بأحاسيسنا الشخصية المؤقتة ، التى لا تخرج عن دائرة التفاؤل ، أو التشاؤم ، وكلها أحاسيس لن تؤدى بنا فى النهاية إلى إدراك المعنى الحقيق الكامن وراء وجودنا فوق هذه الأرض ، وبين أرجاء هذا الكون .

وهذا معناه أن روايات «أندريه مالرو» ليست مجرد تسجيل تاريخى أوسياسى للثورات والأزمات والحروب ومعسكرات الاعتقال وغيرها من الملامح التى شكلت صورة أوربا فى تلك الفترة المأساوية ، بل هى تجسيد روائى حى ، لمأساة الإنسان المقهور ، الذى يواجه عوامل قهره بالفعل ، بحثاً عن شرفه وكرامته ، واستشرافًا لحريته ومصيره .

وهذا معناه بعبارة أخرى ، أن روايات «أندريه مالرو» ، لا يمكن تصنيفها ذلك التصنيف الأكاديمى ، الذى يصفها بالمثالية الرومانسية أوالواقعية النقدية ، أو الذى يخلع عليها صفة الثورية الإيجابية ، أو العدمية السلبية ، ذلك لأن أدب هذا الأديب ، شأنه شأن كل أدب عظيم ، يتأبى على التقييم المذهبى أو التصنيف الأكاديمى ، وينطلق إلى آفاق أرحب أفقاً وأبعد مدى .

ولعل أروع ما فى أدب «أندريه مالرو» أنه مزج الثورة بالفن ، ولم يجعل من الفن مجرد أداة تعبيرية عن الثورة ! .

إيمان فنان بلا إيمان :

واستئنافاً لمسيرة «أندريه مالرو» الحياتية .. فناً وفكرًا ، نقول إنه ماإن اعتزل السياسة وتفرغ للفن ، حتى أصدر أروع كتبه فى هذا الميدان .. وكأنما قد وجد فى السلم الذى حل على العالم بعد انتهاء الحرب ، بشيراً بقرب حدوث حركة بعث حضارى ، توحد بين التراث الفنى للإنسانية كلها .

وهذا معناه أن «أندريه مالرو» ، بعد أن كان مهتماً بتحليل شتى المواقف البشرية الهامة كالحرية ، والكرامة ، والفعل ، واليأس ، والانتحار ، والقلق ، والعدم ، والموت والمصير ، راح يدافع عن بعض القيم الإنسانية الخالدة التى هى أدخل فى تراث الإنسان ، والتى بات

ينظر إليها على أنها فنون مقدسة . وكأنما يقول بأعلى صوته : « لقد استطعت أن أقول لا ، لما كان يريده الحيوان فى نفسى ، فأصبحت إنساناً كاملا » .

ولم يلبث « أندريه مالرو » أن قدم للناس دراسة تأليفية شاملة لشتى الفنون التشكيلية التى عرفها العالم ، مستندًا فى هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بمتاحف أوربا وأمريكا وروسيا ، وإلمامه الواسع بالفن الصينى ، واطلاعه الهائل على أهم المراجع الأجنبية فى الفن وتاريخ الفن .

وكان من ثمار هذا كله ، مجلده الضخم فى (سيكولوجية الفن) وهو فى ثلاثة أجزاء هى : (المتحف الخيالى) ١٩٤٧ ، (الإبداع الفنى) ١٩٤٨ ، (نقد المطلق) ١٩٤٩ ، ثم عاد « أندريه مالرو » فجمع هذه الأجزاء الثلاثة فى مجلد واحد كبير ، ظهر فى عام ١٩٥١ بعنوان : (أصوات الصمت) ولم يلبث أن ألحق بهذا المجلد ، مجلدًا آخر من ثلاثة أجزاء أيضًا بعنوان : (المتحف الخيالى للنحت العالمى) ١٩٥٢ – ١٩٥٤ ، وكل مجلد من هذه المجلدات الستة ، يحتوى على رسوم ولوحات لأعمال فنية مختلفة ، تمثل إنتاج حضارات متعددة ، وتعبر عن أساليب فنية متباينة ، إلى أن أصدر كتابه (تحولات الآلهة) فى عام ١٩٥٧ .

وعلى الرغم من اختلاف النقاد فى الحكم على قيمة هذه المجلدات الهائلة التى قدمها لنا « أندريه مالرو » فى تاريخ الفن ، فإن الغالبية العظمى منهم ، قد ذهبت إلى الإعلاء من شأن كتابه المسمى (أصوات الصمت) حتى لقد كتبت أحدهم يقول :

« إن قيمة هذا الكتاب ، بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر ، قد لا تقل عن قيمة كتاب (أصل التراجيديا) « لنيتشه » ، أو كتاب (مستقبل العلم) « لرينان » بالنسبة إلى أبناء الجيل الماضى » ..

وإذا كان كتاب « أندريه مالرو » فى حقيقته كتابًا فلسفيًا ، أكثر مما هو كتاب فى النقد أو فى تاريخ الفن ، فإن لهذا الكتاب قيمته العلمية الكبرى حتى بالنسبة إلى أهل النقد الفنى ، ومؤرخى الفن بوجه عام .

وعموماً فإن كتب « أندريه مالرو » فى الفن وفى تاريخ الفن ، هى الكتب التى جعلت منه بحق ، أحد ثلاثة عظام فى فلسفة الفن فى عالمنا المعاصر ، وهم « هربرت ريد ، ورينيه ويج ، وأندريه مالرو » ..

والذى يعنينا من هذه الكتب جميعاً ، هو أن « أندريه مالرو » استطاع من خلالها أن يبين

لنا معالم الطريق الفنى الذى سلكته البشرية ، ابتداء من أقدم الحضارات الفنية فى عصور ما قبل التاريخ حتى عصرنا الحاضر. ولما كانت حضارتنا البشرية الراهنة هى الوريث الشرعى لشتى حضارات العالم البائدة ، فإننا نجد « أندريه مالرو » يتحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة ، فى بوتقة الإنتاج الفنى المعاصر.

وعلى الرغم من أن « أندريه مالرو » لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التى نشأ فى كنفها ، والأحوال الاقتصادية التى اقترنت بظهوره ، فإنه يرفض مع ذلك ، أن يعرف الفن بالاستناد إلى هذه الشروط ، فعنده أن ما خلد كُبريات الأعمال الفنية ، هو انتصارها على ظروفها ، واندماجها فى عالم إنسانى غير مشروط ، فليس المهم فى تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التى عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، وإنما المهم هو الوقوف على الطابع الإنسانى الذى جعل من كل فن : (أنشودة يرددها التاريخ) .

وعند « أندريه مالرو » أن علاقة العمل الفنى بالجمال ، ليست هى التى جعلت منه عاملا هامًّا من عوامل الحضارة ، وإنما الذى جعل منه قوة فعالة فى صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئًا إنسانيًّا ، انبثق من أعماق موجود حر ، وذات خلاقة ، وكائن مبدع ، وحينما يقول « أندريه مالرو » : « إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان » فإنما يعنى بهذا القول أن الفن فى جوهره انتقال من دائرة القدر والمصير إلى دائرة الوعى والحرية .

وليس أدل على ذلك فى رأى « أندريه مالرو » من أن متحف الفن البشرى ، على اختلاف ألوانه وتعدد أساليبه ، إنما هو ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقة ، أو مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس البشرى أن يحققها على مر الأجيال ، وإذا كنا لم نستطع فيما يقول « أندريه مالرو » ، أن نوحد أحلام الأحياء ، فقد استطعنا على الأقل ، أن نجمع بين الموتى ! .

بل نحن نشعر بإزاء الأعمال الفنية الكبرى ، أننا أمام أعمال بشرية أصيلة قد تحدث الموت ، وجاءت لتنقل إلينا آلام الإنسان وآماله ، وهكذا نرى أنه إذا كان البعض قد ذهب إلى أن (الفن للفن) وذهب البعض الآخر إلى أن (الفن للمجتمع) ، وذهب البعض الأخير إلى أن (الفن لله) فقد جاء « أندريه مالرو » ليؤكد أن (الفن للإنسان) .

المذكرات .. واللامذكرات :

على أن « أندريه مالرو » سرعان ما عاد إلى العمل السياسى ، بعودة « ديجول » إلى الحكم فى

عام ١٩٥٨ حيث عين وزيراً للاستعلامات ، ثم وزيراً للثقافة، ومن خلال هذا المنصب الأخير ، استطاع « أندريه مالرو » أن ينشئ ما أصبح يعرف بقصور الثقافة ، تحقيقاً لفلسفته فى تأميم الثقافة وتوزيعها بالكفاية والعدل على كافة أفراد الشعب ، وهى القصور التى لا تزال وستظل أبداً نجوماً لوامع فى سماوات الثقافة الفرنسية المعاصرة .

وبخروج « ديجول » من الحكم خرج « أندريه مالرو» من حلبة السياسة ، وعكف على كتابة آخر كتبه وأخطرها جميعًا ، وهو كتابه الضخم الذى سماه (اللامذكرات) ١٩٦٧ مع وعد بثلاثة مجلدات أخرى تنشر مع هذا الجزء الأول ، فى أربعة مجلدات كاملة ، ولكن بعد وفاته .

ولقد قال «أندريه مالرو» عن هذا الكتاب : « إنه كتابى الأول منذ رواية الأمل» .. فإذا كانت رواية (الأمل) تدور حول الحياة ، ومعنى الحياة ، وموقف الإنسان من هذه الحياة ، فإن الإنسان الذى نجده فى هذه (اللامذكرات) هو ذلك الإنسان الذى يحاول أن يجيب على الأسئلة التى يضعها الموت فى مواجهة الحياة . وهذه الأسئلة هى التى تتردد كاللحن الجنائزى طوال صفحات هذا الكتاب ، حتى لقد قال أحد النقاد إن كلمة (الموت) ترد فيه أكثر من ألف مرة .

وربما كان أهم ما فى هذه (اللامذكرات) هو وقوف «أندريه مالرو» على معنى السر الذى أرقه طويلا وظل يبحث عنه كثيراً ، فالسر فى عظمة (الإبداع الفنى) إنما يتجلى فيما ينطوى عليه من تقييم جديد ، وهو الذى جعل البشر يسعون جاهدين إلى إعادة خلق العالم ، فإن شيئًا لا يستحيل إلى حضرة حقيقية فيما وراء الموت ، إلا تلك الأشكال التى أعاد خلقها الفنانون على مر العصور .

إن كلمة فن كما يقول «أندريه مالرو» ، إنما توحى لكل منا على نحو ما (بكنزه) الخاص ، ولا يكون هذا الكنز كنزاً ، ما لم يكن جزءًا من صميم كياننا ، وصميم ذواتنا ، فلا عبرة إذن بمفهوم للفن ، أيًّا كان هذا المفهوم ، ولا عبرة من ثم بنقد فنى ، أيًّا كان هذا النقد ، ما لم يستند هذا النقد أوذلك المفهوم إلى خبرة عميقة بهذا العالم النوعى الخاص الذى نسميه عالم الفن .

ومعنى ذلك أننا وإن كنا نميز من حيث المنهج بين نقد فنى ، ونقد فنى آخر ، كما نميز من حيث النوع بين مفهوم للفن ، ومفهوم آخر ، فإن ما يتمايز به نقد على نقد ، من حيث الطبقة ، وفن على فن من حيث المستوى ، إنما يعتمد على ثراء هذا (الكنز) ومدى تغلغله فى نفس

صاحبه . فإذا كان «القديس أوغسطين» يقول : «أحب ، ثم افعل مابدا لك» ففى وسعنا أن نقول مع «أندريه مالرو» : «ليكن لك كنز عظيم ، ثم انقد بعد ذلك كما تشاء» ..

من جوف هذا الكنز ، كتب «أندريه مالرو» مذكراته تلك التى آثر أن يسميها (باللا مذكرات) ، والتى ناقش فيها الحياة فى مواجهة الموت ، كما ناقش فى كتبه عن الفن .. الموت فى مواجهة الحياة ، وكان أول ماقاله «أندريه مالرو» فى الصفحة الأولى من هذه (اللا مذكرات) : «قد لا يكون تأمل الإنسان للحياة ، الحياة فى مواجهة الموت – إلا تعميقاً لاستفهامه ، لا أقصد أن يقع الإنسان قتيلا ، فهذا ليس بسؤال أمام كل من قدر له أن يكون شجاعاً ، وهو قدر مألوف ، ولكننى أقصد الموت الذى يرف رفيفاً حول كل ما هو أقوى من الإنسان» ..

ثم يعود ويتكلم عن لغز الحياة ، ذلك اللغز الدفين ، الذى نعرفه ، ولا ندركه أوالذى نعيشه ولا نحياه ، والذى جعله يقول عنه ذات يوم : «إذا كانت الحياة لا تساوى شيئاً ، فإن شيئاً لا يساوى الحياة» . يتكلم عن هذا اللغز كلام العاشق الغريب ، فى مملكة كل من فيها غرباء ، فيقول :

«لقد لاقيت مراراً .. تارة متواضعة ، وتارة ناصعة ، تلك اللحظات التى يتبدى فيها لغز الحياة الأساسى لكل منا ، كما يتبدى لكل النساء تقريباً أمام وجه طفل ، ولكل الرجال تقريباً أمام وجه ميت ، وفى كل ما يجتذبنا بمختلف أشكاله ، وفى كل ما رأيته يصارع ضد الإذلال ، بل فيك أنت يا عذوبة الحياة نتساءل : ما الذى تفعلينه فوق الأرض . كانت الحياة ولا تزال ، شبيهة فى ذلك بآلهة الديانات الغابرة ، تبدو لى أحيانًا كأنها كلمات موسيقية مجهولة !» .

عند تمثال أبى الهول :

وفى هذه (اللا مذكرات) فى فصلها الثانى ، تحدث «أندريه مالرو» عن مصر ، وعن حضارة مصر ، وهى الحضارة التى انبهر بها كل الانبهار ، حتى لقد ذهب إلى أن الفكرة الأولى التى ظلت تشغله طوال حياته ، ولدت لديه من (أبى الهول) وهو عندما يصف تراث مصر الحضارى ، ذلك التراث المصنوع بأنامل الأجيال والممزوج بعصارات الفكر والحس والروح ، فإننا نراه وهو يُودع الكلمة شيئاً يسمو على معناها الدارج ، ويرقى بها إلى لغة الآلهة .

وهو عندما يصور انطباعاته لمشهد (أبى الهول) ، داخل الإطار الذى صنعته الطبيعة فجاء

كل منها مكملاً للآخر ، أوجزءًا من الآخر ، إنما يصور بالكلمة لوحة تصويرية غير محددة الأبعاد ، ويضع أمامنا نموذجاً فريداً للرؤية ، وأسلوبًا رفيعًا للتعايش مع التراث . اسمعه يقول :

« ربما لم تظهر قدرة بعض الأشكال على تأليه الفضاء ، فى أى موقع بقوة أكبر مما هى فى الجيزة .. حيث تصدى بعض من أقدم هذه الأشكال لمواجهة اللا محدود ، وإنه ليكفى أن ننظر إليها من حيث لا ينبغى ، حتى تستعصى قراءتها ، وحتى لا يبدو (أبو الهول) إلا كمقبض سكين هائل ، فالصور الفوتوغرافية لم تستطع أن تنقل نبرتها ، لأنه من العسير تصويرها ساعة تجليها بكامل معناها .. ولكن عندما نرى الليل يسدل أستاره خلفها ، ونحن مقبلون من القرية لا من الطريق ، وتشخص أطلال (المعبد الخصوصى) فى المقدمة بتضاريسها ،وقد أظلمت، تختلط جدران البشر بالشوامخ الآبدة فى غمرة الشمس الغاربة » .

« إننا لا نرى قوائم (أبى الهول) الضخمة ، وفى أعلى ، يبرز الرأس بلا جسم معلقًا فوق فجاج جرداء صامتة ، وقد حلت الكتلة الصخرية مكان الرقبة ، وهو نفسه صخرة فرض عليها إنسان الحضارة الأولى صورته فى اعتداد مهيب » .

« وفى ظل الهرم الأكبر تترقرق أشعة الشمس الغاربة ، (أبو الهول) أشد ضخامة ، وعلى بعد ، يختم الهرم الثانى المنظور ، ويجعل من القناع الجنائزى الشامخ حارساً لأحبولة نصبت فى وجه لجج الصحراء ، وفى وجه الدياجير ، إنها الساعة التى تلتقى فيها أقدم الأشكال المحكومة بوشوشة الحرير ، التى تستجيب بها الصحراء ، لِخَشعة الشرق شبه الأزلية ، الساعة التى تبعث فيها هذه الأشكال الحياة ، فى المكان الذى شهد حديث الآلهة ، وتنظم حركة البروج التى تبدو كأنها لم تخرج من الليل إلا لتدور حولها » .

« إن تواؤم الأبدى لينبع من الإنسان مع ما يسيره أو يتجاهله ، فيهبها قوتها ونبرتها ، فرأس (أبى الهول) تتواءم مع الحجرة الجنائزية الصغيرة التى تسترها من الجثمان المحنط ، الذى كانت رسالتها أن تجمعه بالأبدية ! » .

وهكذا .. هكذا يمضى « أندريه مالرو » فى الرسم بالكلمات ، رسم صورة الأبدية وهى تهتز فوق ذبذبات الحاضر ، والخلود وهو يطل على أرصفة الواقع ، إلى أن يقول فى وصف حضارة مصر القديمة : « إننى لا أنتظر أن أجد هنا سوى الفن والموت » ..

لافن بلا إنسان :

حقاً إن الفن لم يستطع أن يكشف لنا عن سر الحياة الإنسانية أومعنى الطبيعة البشرية ، ولكن من المؤكد أنه قد أظهرنا على جانب من عظمة ذلك الإنسان ، وهو الذى قال عنه « أندريه مالرو » إنه مجرد صوت من أصوات الأرض ، فإذا كان ثمة إنسان بلا فن ، فلا يمكن أن يكون ثمة فن بلا إنسان .

« فالرو » إذن يصل بفكرة الفن إلى مداها (الميتافيزيقى) ، الذى يجعل من الفن غاية تطلب لذاتها ، لأنها (آيتنا الأولى) ، إن لم تكن (آيتنا الوحيدة) على إنسانية الإنسان .

وإذا كان « أندريه مالرو » قد أودع فى مذكراته أولا مذكراته ، الكثير والكثير جداً من رحلته الروحية والثورية من أجل شرف الإنسان ، ومن أجل كرامة الإنسان ، فعنده أن الإنسان قد تبوأ المكانة التى نعرفها فى المذكرات ، منذ أن أصبحت اعترافات . وأنه إذا كانت المذكرات التى كتبها « القديس أوغسطين » ليست اعترافات البتة ، لأنها تنتهى إلى رسالة فى (الميتافيزيقا) ، كما أن أحداً لا يمكن أن يفكر فى أن يطلق صفة الاعترافات على مذكرات « سان سيمون » ، التى يتحدث فيها عن نفسه ليثير الإعجاب ، فإن ماسماه « أندريه مالرو » (باللامذكرات) هو نوع من الاعترافات ، غير أنه إذا كانت (مذكرات) القرن العشرين ذات طبيعتين ، فهى من ناحية شهادة عن الأحداث مثل مذكرات « الجنرال ديجول » عن الحرب ، وأعمدة الحكمة السبعة « للورانس » ، التى تؤرخ للسعى وراء هدف كبير ، وهى من ناحية أخرى الاستبطان ، الذى يراد به دراسة الإنسان ، والذى كان « أندريه جيد » آخر ممثليه المشهورين ، فإن مذكرات « أندريه مالرو » تحتوى على الطبيعتين معاً ، الرؤية من الخارج ، والاستبطان من الداخل ، لذلك جاءت وكأنها قطعة حية لا من حياة صاحبها فحسب ، بل ومن حياة العصر .

أجل إنه إذا كانت الثورة هى قدر الإنسان ، من أجل استرداد حياته ، فالفن كذلك قدر الإنسان من أجل استعادة إنسانيته . ومن إنجيل الثورة إلى إنجيل الفن ، كانت رحلة حياة « أندريه مالرو » ، رحلة العناء والمعاناة ، رحلة الكرامة والشرف ، رحلة الحرية والمصير ، رحلة الإنسان ، إلى غير ما غاية سوى الإنسان ، ولا محطة للإنسان فى نظره إلا حيث يوارى فى قبره ، فالقبر هو المحطة الأخيرة التى ليس بعدها غاية أو نهاية .

ولعل أقرب صورة لعالم «أندريه مالرو» ، هى صورة الإنسان (السيزيفى) ، أو إنسان (سيزيف) ، الذى يرفع صخرته باختياره إلى أعلى الجبل ، باختياره هو وليس بقدر من «زيوس» كبير الآلهة ، باختياره هو وعلى الرغم من إرادة «زيوس» كبير الآلهة .

هذا على الرغم مما يردده «أندريه مالرو» عن ذلك الإنسان ، من أنه مجرد صوت من أصوات الأرض !

فوق سطح هذه الأرض ، كتب «أندريه مالرو» كل رواياته ، تلك التى أعلن فيها أن «التمرد هو شرف الإنسان» . والتى كان يستطيع من خلالها قبل «سارتر ، وكامى» أن يعلن عن ميلاد أدب جديد ، هو الأدب الوجودى ، ولكنه لم يحاول أبدًا أن يتمذهب أو أن يضع نفسه داخل أطر فلسفية بعينها ، أو قوالب أدبية بالذات . لذلك لم تعد المشكلة الحقيقية التى يعانيها الكاتب المعاصر فى رأيه هى (مشكلة الالتزام) بقدر ما أصبحت هى طريقة التعبير عن هذا الالتزام .

والحقيقة أخيرًا أننا إذا حاولنا أن نحدد السلالة الأدبية التى ينحدر منها « أندريه مالرو» ، لما وجدناه ينحدر من تلك السلالة التى انحدر منها «بلزاك ، واستندال ، وفيكتور هوجو» ، بل هو والحق يقال سلالة «شيكسبيرية ، وبسكالية ، ودستوفيسكية» أصيلة ، فهو لا يصور المجتمع ، ولا يصور أفرادًا ، بل لا يصور نفسه ، وإنما هو يصور القدر الإنسانى ، أو بالأحرى إنه يرثيه ويمجده فى وقت واحد . إنه شهادة على عصره ، وعلى كل العصور .

الصرخة الثامنة

« أرنست همنجواى »
فى نهايتى بدايتى ، وفى فنائى حياتى ..

« إن مقياس التزام الكاتب بالصدق ، يجب أن
يكون عالياً ، إلى حد أن ينتج ابتكاره الناشئ عن
تجربته شيئًا أصدق من كل ما هو واقعى » .
« أرنست همنجواى »

نهاية متوقعة تلك التى انتهى إليها الكاتب الروائى « أرنست همنجواى » فليس بعيدًا ولا مستبعدًا على رجل قضى حياته يتعرض للموت وينجو منه ، أن يلقى مصرعه بيده ، ولو كان ذلك على سبيل الخطأ وبمحض المصادفة .

فللمستعرض لحياة « همنجواى » ، يكاد يجد أن الأحداث المعلمة فى حياته لم تكن أحداثاً أدبية فحسب ، بل كانت كذلك أحداثاً وجودية ، ترتبط بصميم وجوده ، وما عرض له من مهالك ، وتعرض له من أخطار . فقد اشترك فى الحرب العالمية الأولى ضابطًا فخريًا فى الصليب الأحمر ، ينقل الجرحى ويوزع الحلوى على الجنود ، حتى انتهت الحرب فعاد إلى بلاده ، يحمل حلته العسكرية ذات الثقوب ، ولا يكاد يوجد فى جسده موضع إلا وبه إصابة .

ثم عاد واشترك فى الحرب العالمية الثانية ، فقضى عامين يجوب البحار ويقوم بعمليات انتحارية تستهدف تحطيم غواصات العدو ، حتى خرج من الحرب وقد أصيب رأسه ، بحيث لم يكد يوجد فيه موضع إلا وبه جرح ، أما فى أوقات السلم فقد تعرض لثلاث حوادث سيارة خطيرة كما تعرض لحادثتى طيران فى خلال يومين أصيب فيهما بجروح فى ركبته ، ورضوض فى

رأسه ، وهو يتذكر أنه قبل عيد ميلاده التاسع عشر بأسبوعين ، حدث انفجار أصيب فيه بجرح بالغ ، حتى كادت دراسته فى كتاب الكون تنتهى قبل أن تبدأ ..

يقول « همنجواى » عن نفسه : « وسيموت هذا الرجل ألف ميتة قبل ميتته الحقيقة ، ولن يشفى تماماً من جراحه ، ما دام « همنجواى » حيًّا يسجل مغامراته » .

وكأنما آثر « همنجواى » أن يكون مصرعه بيده ، بعدما صارع الموت وتحداه ..

الكون فى حالة طوارئ :

ولم تقتصر مشاهد الحرب ، وآلام الجرح ، ورؤى الموت على الحياة التى عاشها « همنجواى » ، بل امتدت إلى أدبه ، وأصبحت مناخًا طبيعيًّا فى رواياته ، فالحياة حرب ، والبطل جريح ، والنهاية إن لم تكن الموت فلا أقل من أن تكون الأحلام التى تطوف بالنائم عندما يفكر فى الموت .. هكذا كان « نك آدمز » جريحًا فى مجموعة قصصه (فى عصرنا) ، كما كان « جاك بارنس » جريحًا فى رواية (والشمس تشرق ثانية) ، وكان « فردريك هنرى » كذلك فى رواية (وداعاً للسلاح) و« روبرت جوردان » فى رواية (لمن تدق الأجراس) و« سانت يعقوب » فى رواية (العجوز والبحر) ، بل كل هؤلاء البطل كان جريحًا بالمعنيين ، الحقيقى والمجازى .. لأن بطل « همنجواى » هو « همنجواى » نفسه ..

وهكذا استطاع « همنجواى » الرجل أن يسطع على « همنجواى » البطل ، لينتج لنا « همنجواى » ذلك الأديب الكبير الذى عبر عن عصرنا بعمق واتساع ، عندما تصور العالم على أنه ميدان قتال سواء بالمعنى الحقيقى للكلمة بما فيها من معارك وأسلحة وجيوش ، أو بالمعنى المجازى الذى يعنى العنف ، والتوتر ، والصراع ، وعندما صور الناس فى عصرنا كما لو كانوا فى حالة طوارئ . فأفكارهم لزجة ، وأخلاقهم نفعية ، ومتعهم لا ترتفع إلى ما فوق الحواس ، وما يقعون فيه من حب ، لا يستغرق أكثر من وقت الإجازة ..

ذلك الجيل الضائع :

والبطل فى هذا العالم هو الذى يسير بمقتضى القانون الأخلاقى الذى يمثل فضائل الجندى فى أيام الحرب ، وهى فضائل تتمثل فى الشرف والتحمل والشجاعة ، وتتكشف فى الصراع ، والصراع عند « همنجواى » يسير حسب قواعد الألعاب الرياضية ، ويصور بمناظر الصيد ،

ومصارعة الثيران . ويفضل «همنجواى» أن يصوره بمصارعة الثيران . حيث يكون الأفق أوسع . والرمز أدل . وحياة البطل معرضة للموت . إذا هو لم يعرف هذه القواعد من ناحية . ولم يكن حسن التصرف من ناحية أخرى .

فالعالم عند «همنجواى» باطل . ولكنه موجود . والحياة معركة خاسرة ولكن على البطل أن يحسن التصرف عندما يشرف على الهلاك . وتلك كانت (المقولة الأدبية) التى اتخذها «همنجواى» ركيزة محورية تدور عليها أحداث قصصه ورواياته . كما كانت استجابة واعية لدعوة الناقدة الأمريكية الشهيرة «جرترود شتاين» من أن الأدب يجب أن ينبع من التجربة المباشرة . وأن يصفها فى الحال . وأن على الكاتب أن يرى ما يريد وصفه . لا أن يصف ما يراه .

«وجرترود شتاين» هى التى أطلقت على «همنجواى» ورفاقه ، ممن هجروا أوطانهم ليجرعوا الحياة فى باريس . اسم (الجيل الضائع) وهو الجيل الذى كان يضم إلى جانب «همنجواى» كلا من «جون دوس باسوس . ومالكولم كولى ، وأرشيبالد ماكليش ، وفورد مادوكس فورد ، وسكوت فيتزجيرالد . فضلا عن أزراباوند ، وجيمس جويس . وت . س . اليوت» .

وكان ذلك فى العشرينات من هذا القرن ، حيث كانت السمة المميزة لباريس فى تلك الفترة بالذات ، أنها المدينة العالمية التى تحوى فى داخلها كل الاتجاهات المتعارضة ، والتيارات المتناقضة ، سواء فى الفنون أوفى الآداب . وكان الأدباء والفنانون يهرعون إليها من كل مكان ، بل ويعيشون فيها حتى النخاع ، كى يتشربوا روح الفن المتعددة الظلال والألوان .

ولقد تركت هذه التجربة الباريسية بصماتها واضحة على فن «همنجواى» الروائى ، إذ نجد أن مضمون رواياته الرئيسية ، يدور حول الحياة بعيدًا عن أمريكا مسقط رأسه ، وكل أبطاله كانوا أمريكيين فى مواجهة تجارب وحضارات العالم القديم ، كما هو ممثل فى أوربا العتيقة ، وفى باريس .. مدينة النور .

وهذا معناه أن الإحساس بالمكان والإحساس بالحقيقة أمران لم يكن عنهما غنى فى فن «همنجواى» ، ولكن التوحيد بين المتباعدات ، وإيجاد التعاون بينها فى الرسم بالكلمات ، لا يتم إلا من خلال الإحساس بالمشهد ، ولقد كان «همنجواى» ، وهو يطوف فى الأفكار

ذات اللسان اللاتينى ، ويشهد الجماهير من مائدة فى مقهى ، إلى مقعد فى مسرح ، ليذكرنا بالمراقب في قصيدة « براوننج » الشهيرة : (كيف يجدها الإنسان المعاصر؟) .

إنه يتحسس نبضات قلب الكون ..

ويقف منه وجهاً لوجه غير هياب ..

وذات يوم فى عام ١٩٢٥ كتب « ألفرد هاركرت » إلى « لويس برومفليد » ، يقول : « إن أول رواية « لهمنجواى » ، قد تهز أرجاء البلاد » ، ولم تمض على هذه العبارة أكثر من سنة واحدة ، حتى صدقت الرؤيا ، وأفاق « همنجواى » صباح يوم من أيام الخريف بباريس ، ليرى أن الشمس أيضاً قد أشرقت ..

وأحدثت الرواية ما أحدثت من ضجة وضجيج ، ونالت ما نالت من تقدير النقاد والجمهور ، وعادت على « همنجواى » بما عادت عليه من الشهرة والنجاح ، وكأنما أعادت إلى الأذهان والأسماع ، عبارة الكاتب الروائى الشهير « سكوت فيتزجيرالد » ، التى قال فيها عن « همنجواى » : « فى هذا أنبئكم نبأ كاتب شاب اسمه « أرنست همنجواى » ، يعيش فى باريس .. وهو ذو مستقبل لامع ، لن أدخر جهدًا فى البحث عنه ، فإنه الجوهر الذى انتفى عنه الزيف » .

أجل إنه الجيل الرائع ، وليس الجيل الضائع .. » .

الشعر والحقيقة :

حين كتب « جوته » ترجمة حياته سماها (الشعر والحقيقة) فلو أننا جعلنا الفكرة الأولى هى الثانية فى هذا العنوان ، كما يقول الناقد الأميركى « كارلوس بيكر » لا نطبق العنوان تماماً على حياة « همنجواى » ..

والواقع أننا نجد « همنجواى » ، وقد أسلم ذاته منذ البداية ، للحقيقة ، أى لنقل الأشياء . كما هى وكما كانت ، نقلا دقيقاً يكاد يكون حرفيًّا . وتحت السطح فى كل آثاره ، يكمن الشعر ، أى ذلك الطلاء الرمزى الذى يمنح رواياته عمقًا وحيوية ، ويكسبها الوهج والضياء .

وإذا كانت كتب تاريخ الأدب والنقد الأدبى ، وقد درجت على وصف « همنجواى » (بشيخ الطبيعيين) ، فهذا وصف لا يبلغ نصف الحقيقة ، لأنه يغفل ما يقع تحت السطح الخارجى فى قصصه ورواياته ، أما أن « همنجواى » يحقق برسائله الفنية أموراً يعجز عن

تحقيقها أسلافه من الطبيعيين ، ومقلدوه من المحدثين ، فذلك شيء لا يخفى عن الأبصار ، ولكن علينا أن نتذكر دائماً أن السر فى تفرده هذا ، هو تيار الشعر الذى يتغلغل فى كل آثاره ، ابتداءً من روايته (والشمس تشرق ثانية) وانتهاءً بروايته (العجوز والبحر) .

ومما يلخص رأى « همنجواى » المبكر ، الذى ظل يلتزمه بجانب واحد من وعيه الفنى لا بجوانبه كلها ، قول الفيلسوف « ألبرت شفيتزر » فى فلسفة « جوته » الطبيعية : « لا معرفة صحيحة إلا المعرفة التى تضيف شيئًا إلى الطبيعة ، سواء عن طريق الفكر أوعن طريق الخيال ، وهى المعرفة التى لا تعترف بصحة شىء سوى ما جاء عن طريق بحث برىء من التحيز ، خال من التسليم ، وعن عزم وثيق خالص للعثور على الحقيقة ، وعن تأمل يتغلغل فى قلب الطبيعة » .

وما قاله الفيلسوف « شفيتزر » إنما يلخص موقف « همنجواى » فنيًّا وأخلاقيًّا ، ولا يحتاج إلى شىء من التعديل إلا بأن نضيف إليه كما يقول « كارلوس بيكر » (الطبيعة الإنسانية) ذلك لأن « همنجواى » قلما عنى بالكون غير الإنسانى ، إلا بمقدار ما يعينه على توسيع فهمه فى مجال العقل الإنسانى نفسه ، أما التأمل الذى يتغلغل فى قلب الطبيعة ، فإنه ينتهى لديه بتأمل يتغلغل فى قلب الإنسان ..

الفن أصدق من الواقع :

وهذا معناه أن ثمة عاملين يكفلان قوة البقاء لفن « همنجواى » ، أحدهما ، استجماع فنه للحقيقة ، والثانى ، استثمار الشعر وتوظيفه ، وليس الثانى بأقل شأناً من الأول فكلاهما كجناحى الطائر ، لابد له منهما معًا لكى يقوى على الطيران .

وقد نقول فى تعريف هذا الشعر إنه سيطرة الفنان على العلاقة بين الزمنىّ والخالد ، أو بين الزمن والخلود ، وهو يعبر عن هذه السيطرة باستخدام الرموز التخيلية ، وأكثر هذه الرموز مستمد عن طريق خياله من العالم المادى المنظور ، كالجبال والسهول ، والأنهار والأشجار ، والجو والفصول ، والبر والبحر ، وقد منح « همنجواى » هذه الصورة الطبيعية قوة عاطفية شعورية بفضل طريقة تمثله لها ، فهو يعلم مثل الشاعر الشهير « وردزورث » ، أن الأشياء « الطبيعية لا تستمد تأثيرها من خصائص ذاتية فيها ، من ذواتها على الحقيقة ، وإنما من صفات تسبغها عليها عقول الذين يقفون على جوهر تلك الأشياء أو يتأثرون بها ، وإذن فالشعر

ينبثق من حيث يجب أن ينبثق ، من نفس الإنسان ، وهى توصل طاقاتها الإبداعية إلى صور العالم الخارجى » .

على أن « همنجواى » حرص فى ذات الوقت ، على أن ينقل الأشياء الطبيعية كما هى فى ذاتها ، بدقة وأمانة وبإخلاص وشرف ، ومن امتزاجها بالعاطفة والخيال جاءت تلك المظاهر الطبيعية رموزاً فى فنه ، فلم يقل حظها من الواقعية بل زاد ، لأنه منحها من القيم ضعفين أو ثلاثة أضعاف ..

ولقد عبر « همنجواى » عن هذا بقوله : « إن مقياس التزام الكاتب بالصدق يجب أن يكون عاليًا إلى حد أن ينتج ابتكاره الناشئ عن تجربته شيئا أصدق من كل ما هو واقعى » .

وقد نقول كما قال «كارلوس بيكر» : « إن الابتكار فى هذا المقام يعنى ذلك الشكل من المنطق الرمزى الذى يوازى المنطق العقلى عند الفلاسفة ، خاصة وأن « همنجواى » يدرك تمام الإدراك أن العلاقة بين الزمن والخلود ، لا يستطاع التعبير عنها بمصطلح عقلى ، وإنما يمكن ذلك بمصطلح رمزى . وقد يستمد بعض الكتاب تلك الرموز من آداب سابقة ، أما « همنجواى » فعادة ما يستمدها من الطبيعة عن طريق الإدراك الحالى للتجربة الإنسانية ، فى أجواء طبيعية » .

والواقع أن أفضل روايات « همنجواى » ، هو ما استمد قوته وقدرته على البقاء من الربط بين الحقيقة الطبيعية ، وبين الرموز الشعرية المستمدة من الطبيعة ، وهذا الربط نفسه هو الذى جعلها « أصلُ » كتابةً فى ميدان الرواية فى القرن العشرين .

والواقع كذلك ، أنه من خلال التواشج المتبادل بين الحقيقة الطبيعية وبين الشعر الطبيعى ، استطاع « همنجواى » أن يوهمنا كما قال أحد النقاد بأنه عثر على أدب لا علاقة له بالأدب ، على أدب لم يفسده الأدب ، ولم ينل منه شيئاً ، أجل .. لقد قبض « همنجواى » على الواقعى بكلتا يديه ، فوضع اليمنى على العقل ، ووضع اليسرى على القلب ! .

سحر الإيحاء وليس الإيحاء الساحر :

بعد التجربة والرمز ، يجىء البعد الثالث فى فن « همنجواى » الروائى وهو الأسلوب ، فيمثل الذروة التى انتهى إليها الكاتب ، ولم يبلغها كاتب آخر زامنه أوعاصره ، فأسلوب « همنجواى » يمتاز بالدقة والبساطة معاً ، أو بالكثافة والإشراق فى آن واحد ، ففيه من العفوية

ما فى لغة الحديث ، وفيه من العذوبة ما فى لغة الشعر ، وفيه بعد هذا وذاك القدرة على ترويض الجملة والمقدرة عن تلوين العبارة ، فوحدة الأسلوب عند « همنجواى » هى الجملة منفردة ، لا الفقرة تجتمع فيها عدة جمل . والفنية هى أن يحمل الكاتب الجملة الواحدة عاطفة مؤثرة ، ويجعلها تصل إلى ما تصل إليه لغة الفقرة ، وبذلك استطاع « همنجواى » أن يفرق بين كتابة التقرير وبين كتابة الفن ، وأن يكتشف لغة الرواية .

ولقد أفاد « همنجواى » فى قضية الأسلوب من آراء الكاتب الشهير « جوزيف كونراد » حتى أن تعبيراته أعجبت « فورد مادوكس فورد » منذ البداية ، فوصفها بأنها «كالقطرات الندية المتدفقة من جدول رقراق » ، ذلك لأن «همنجواى » قد توصل إليها بالتحرى الكثير فى انتقاء الألفاظ . وهذا معناه عمليًّا نفى الكلمات والتعبيرات الزائفة ، فهو يكتب متأنياً ، ويراجع متثبتاً ، فيبتر ويحذف ، ويبدل ويعدل ، ويقدم ويؤخر ، لكى يرى ما تستطيع الجملة أن تؤديه ، على أوجز صورة ، ثم ينفى عنها كل ما يمكن أن تستغنى عنه العبارة ..

والواقع أن فناناً كهذا ، لابد وأن يتفق مع كاتب مثل «كونراد » ، إذ يقول هذا الأخير : « إن العناية الجاهدة الدائبة التى لا تعرف تهاوناً ، العناية بشكل الجمل وجرسها ، هى التى تسكب سحر الإيحاء على الكلمات المألوفة ، الكلمات العتيقة البالية ، التى مسخ رواءها سوء الاستعمال » ..

والإيحاء الساحر ، تعبير لا تجده أبداً فى كل ما كتبه « همنجواى » ، ولكن سحر الإيحاء متوافر فى كل ألفاظه حتى العتيقة المتقادمة ، وقد يكون ظاهر هذه الألفاظ مبتذلاً ، ولكن باطنها حافل بالإيحاء الذى لا يستطيع أن يبثه فيها إلا فنان أصيل ، وهذا ما عبر عنه « همنجواى » بقوله : « إن مهمتى أن أجعلكم تبصرون ... ذلك هو .. ولا شىء سواه ، وذلك هو كل شىء » .

لهذا لم يكن عبثاً ، بل كان من الطبيعى أن يذهب كثير من النقاد إلى أن أسلوب « همنجواى » النثرى هو السبب الحقيقى فى انتشاره وخلوده ، وعندما منح جائزة (نوبل للآداب) عام ١٩٥٤ ، نص قرار هيئة التحكيم على ... « تمكنه من إبداع أسلوب متميز فى فن الكلمة الحديثة » .

وهكذا كانت هذه الأبعادا الثلاث. التجربة والرمز والأسلوب ، هى المقومات الأساسية فى فن « همنجواى » ، ذلك الفن الذى ارتفع بصاحبه إلى مكانه « سكوت فيتز جيرالد » فى

أميريكا « وجيمس جويس » فى انجلترا ، « ومارسيل بروست » فى فرنسا ، « وفرانز كافكا » فى تشيكوسلوفاكيا ، والذى جعل منه أخذ صناع الرواية الحديثة لا فى بلاده فحسب بل وفى العالم كله ..

رحلة فى ضمير الحياة :

على أننا لن نستطيع تقييم فن « همنجواى » الروائى ، على نحو متكامل ، مالم نتصل به فى منابعه الأولى ، ونمضى معه حتى مصبه الأخير ، فإذا كان « هرمان ملفيل » يعد البحر جامعته التى تخرج فيها ، وكان « وليم فوكنر » يعد الجنوب الأميريكى جامعته التى تخرج فيها هو الآخر ، فإن الجامعة التى تخرج فيها « همنجواى » ونال منها إجازته إلى دنيا الأدب ، هى القارة الأوربية ، وكانت الموضوعات التى درسها فى تلك الجامعة غير الأدب والفن ، هى اللغات والناس والسياسة ومؤتمرات السلام والحرب وآخر هذه الموضوعات أولها فى الترتيب الحقيقى لهذه القائمة .

وهذا معناه أن المتتبع لتطور « همنجواى » الأدبى ، الذى كان انعكاساً لتطوره الحياتى أو الوجودى ، يستطيع أن يميز فيه مراحل ثلاث : المرحلة الانفرادية ، والمرحلة الاجتماعية ، والمرحلة الإنسانية ..

أما المرحلة الأولى . فتصورها رواياته : (فى عصرنا) ١٩٢٥ ، و(الشمس تشرق ثانية) ١٩٢٦ ، و(وداعاً للسلاح) ١٩٢٩ ، وكلها تدور حول الحرب ، ثم الاغتراب ، ثم الانسلاخ عن المجتمع ، أما نقطة الانطلاق فنجدها فى إحدى قصص مجموعته القصصية (فى عصرنا) حيث يصف مشهداً من مشاهد الهجرة بسبب الحرب ، وبين المهاجرين طبيب اسمه « نك أدمز » وفى الطريق يضطر الطبيب إلى إجراء عملية جراحية لامرأة تتعسر فى الولادة ، ولا يحتمل الزوج صراخ زوجته ، فيقدم على الموت ، على حين أن وليده يخرج إلى الحياة ، وتلك كانت أولى المشاهد المؤثرة فى حياة « نك آدمز » ، رجل يموت فى ظروف قاسية ، وطفل يولد فى ظروف أشد قسوة .

ومن هنا بدأ « همنجواى » يحس بشاعة الحرب ، ويسخر من أسطورة السلام ، ويشتد هذا الإحساس ويقوى ، حتى يتخذ صورة الفرار والاغتراب فى رواية (الشمس تشرق ثانية) حيث تدور أحداثها بين أبناء الجيل الذى عرف باسم (الجيل الضائع) وهو الجيل الذى بدأ

حياته العملية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، التى أتت على كل القيم والمبادئ ، التى عاش على نورها جيل ما قبل الحرب .

وبطل الرواية أميريكى يدعى « جاك بارنس » يفر بعد انتهاء الحرب ويلتحق بجماعة المغتربين فى باريس ، وهم أفراد ضائعون يفرون من الهزيمة المعنوية بالأكل والشرب وصيد السمك ، ومشاهدة مصارعة الثيران ، فالبطل منفصل عن أصوله وجذوره ، ومن خلال عمله مراسلا حربيًّا يصاب بجرح عميق ، يكون من نتيجته أن يصاب بالعقم ، ويصبح غير قادر على الإنجاب .

أما بطلة الرواية « بريت » فهى فتاة إنجليزية ، مقبلة على كل مباهج الحياة ، وكانت حيويتها المتدفقة بمثابة المحور الذى تدور من حوله الأحداث الرئيسية فى الرواية ، وخاصة مع « جاك » برغم اليأس المطلق من إيجاد علاقة حقيقية كاملة معه . وتظل العلاقة تتطور بين « جاك » ، وبريت » حتى تصل إلى قمتها فى أسبانيا ، فى أثناء مشاهدة مصارعة الثيران ، وكانت هذه بمثابة البداية الأولى لغرام « همنجواى » بحلبة المصارعة ، المهم أننا نشاهد كافة الأبطال منفصلين ومغتربين ، بلا هدف ولا اتجاه ، فالبطل كذلك .. وكذلك البطلة .. وبالمثل كافة الأبطال ، أما الأحداث فهى تدور فى حلقة مفرغة ، كأنما الشمس تشرق ، لتعود ثانية إلى المكان الذى أشرقت منه ، ثم تشرق من جديد .

أما رواية (وداعاً للسلاح) فإليها تنتهى هذه المرحلة ، وعندها تصل معالجة موضوع الحرب إلى ذروتها الأخيرة ، فإذا كانت الرواية الأولى (فى عصرنا) قد وصفت الحرب فى ذاتها ، ووصفتها الرواية الثانية (والشمس تشرق ثانية) فى آثارها ، فإن هذه الرواية الثالثة والأخيرة ، فى أولى مراحل تطور فن « همنجواى » ، إنما تحاول أن تفسر الحرب بردها إلى عناصرها الأولى . وتدور أحداث الرواية حول مرافقة البطل الأميريكى الملازم « فردريك هنرى» للقوات الإيطالية المحاربة ، ثم إصابته بجرح خطير فى ركبته ، وإرساله إلى ميلانو للعلاج . حيث يقع فى حب ممرضة إنجليزية شابة تدعى « كاترين باركلى » ويضطر إلى العودة إلى جبهة القتال ، وعندما يتقهقر الجيش من (كابورتو) يحس بشاعة الحرب ، ومرارة الانسحاب ، وازدراء قيمة الإنسان ، فيلعن المثل الزائفة التى ادعتها الحرب ، ويلقى بنفسه فى النهر ، ويهرب عساه أن يجد فى الحب ، ما يسوغ تخليه عن الحرب . ويهرب إلى سويسرا مع الممرضة وكانت حينذاك حاملا منه ، وتقوم بعملية الوضع ، ولكنها تموت فى أثناء الولادة ،

وإذا به يجد نفسه فجأة وحيدًا لا يملك شيئاً ، وقد تراءت له الحياة صراعاً ، الفائز لا يكسب فيه شيئاً . والبطل هنا ليس تعبيراً عن محنة الغائب فى عزلته فحسب ، بل هو أيضاً رمز للإنسان الحديث فى مأساته ، فبطل « همنجواى » لم ينتحر ، ولكنه عرف كيف يواجه الموت ..

ثم تأتى المرحلة الأجتماعية :

أما المرحلة الثانية فى تطور «همنجواى » ، فتبدأ برواية (أن تملك أولا تملك) ١٩٢٧ وتنتهى برواية (لمن تدق الأجراس) ١٩٤٠ مروراً برواية (الموت عند الظهيرة) ١٩٣٢ وثلاثتها تعبر عن المرحلة الاجتماعية فى حياه « همنجواى » ، بعدما أحس ان بطله بمعزل عن المجتمع ، قد تشرد وتعذب ولم يعد أصيلا ، وأن عليه إما أن يجد لأبطاله جذوراً جديدة ، أو أن يعيد تقييم جذورهم من جديد .

ولكن ما معنى أن يجد البطل عند « همنجواى » الأسباب التى تصل وجوده بالماضى ؟ معناه أن يشق لنفسه طريقاً مستقلا إلى حد كبير ، عن طريق أى رجل آخر ، وهذا يلائم من إحدى الزوايا حقائق العصر الذى نعيش فيه ونحياه ، ذلك أن أى إنسان معاصر لا يستطيع أن يستكنه حكمة شعبية موروثة كالأمثال مثلاً ، إلا إذا مارس تجربة تثبت له صدق هذه الحكمة ، غير أن الكشف المستقل من ناحية أخرى ، إنما هو مجافاة مختارة لقسم كبير مما نريد أن نعرفه ونتعرف عليه ، ولعل من الإنصاف أن نقول إن أبطال « همنجواى » يعادون الفكر ، وأنهم فوضويون إلى حد أن كلا منهم يريد أن ينشئ لنفسه قانوناً خاصًا ، دون أن يتعرف على حصيلة التجارب التى مربها غيره ، غير أن هذا وإن كان يصدق فى حدود ، على أكثر الناس ، فإنه يصدق بنوع خاص على أبطال « همنجواى » ، ومن ثم فإن أبطاله إنما هم أبطال من مناخ هذا العصر .

والواقع أن هناك ثلاثة مبادئ تلتقى بنسب مختلفة فى فلسفة البطل عند « همنجواى » وهى : العقلانية والذرائعية والتجريبية ، وقد نضيف إليها مبدأ اللذة (السيكلوجية) ، ذلك لأن القواعد عند «همنجواى » أوسع وأعقد من هذا بكثير .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة النقدية ، نتناول رواياته الثلاث ، التى تشكل المرحلة الثانية من مراحل تطوره الفنى ، أما رواية (أن تملك أو لا تملك) فتمثل إنساناً بليد الإحساس ، طريد القانون ، يحيا على عمليات التهريب ، حتى تنشب معركة بينه وبين رجال

الشرطة ، يقتل فيها ، ولكنه يتعلم وهو على فراش الموت (أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش وحيدًا) ..

والواقع أن « همنجواى » بعد انفصاله عن المرحلة الأولى ، عاد فعلا إلى المجتمع بعد نشر هذه الرواية ، واشترك فى الحرب الأسبانية إلى جانب قوات الحكومة ، وخرج من الحرب وقد تجسدت فى فكره عبارة «جون دون » : « ليس الإنسان جزيرة قائمة بذاتها » تلك العبارة التى وضعها على مطلع روايته (لمن تدق الأجراس ؟) ، وبطل هذه الرواية هو « روبرت جوردان » الذى يشترك فى الحرب الأهلية الأسبانية ، ويعهد إليه بنسف جسر لكى يساعد على تقدم الجيش ، ويقضىْ ثلاثة أيام بكهف فى بطن الجبل ، وأخيراً ينجح فى نسف الجسر ، ولكنه يجرح فى أثناء انسحابه ، ويترك لكى يواجه الموت .

وتنتهى الرواية على مدرك فلسفى واحد ، هو (أن الحياة تستحق أن نحياها ، وأن هناك قضايا جديرة بأن نموت من أجلها) .

ويتضح من هذا كله ، أن الحرب كانت الركيزة المحورية التى شغلت فكر « همنجواى » . وأنه إذا كان قد جسدها كصراع لا معنى له فى رواية (وداعاً للسلاح) فإنه يحاول فى رواية (لمن تدق الأجراس ؟) تأكيد التضامن البشرى فى مواجهتها ، باعتبارها محنة عاتية تهدد الجنس البشرى .

وكان هدفه من وراء هذا كله ، كما أوضحه فى رواية (الموت عند الظهيرة) ، أن يساعد الإنسان على معرفة إحساسه الحقيقى تجاه ما حدث بالفعل ، أى تحليل العلاقة العضوية بين الإحساس والحدث ، لأن قيمة أى حدث فى الوجود ، إنما تكمن فى الأثر الذى يمارسه على أحاسيس الإنسان ، التى لا تتحرك ولا تتفاعل إلا من خلال الأحداث .

ولقد اتضح إلحاح فكرة الموت على وجدان « همنجواى » ، فى رواية (الموت عند الظهيرة) وهى الرواية التى كتبها فى عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعة الثيران فى أسبانيا ، وفيها قدم « همنجواى » تحليلا باهرًا لعروض المصارعة ، التى يعتبرها الكثيرون نوعاً من الهمجية والوحشية والبربرية ، ولكن « همنجواى » يصفها بانفعال ، بل وبحب ، لدرجة أن كثيراً من النقاد اعتبروا مصارعة الثيران بمثابة المضمون الذى يجيد « همنجواى » الكتابة عنه بعد مضمون الحرب .

ومن المميزات الواضحة فى (الموت عند الظهيرة) وتلك ميزة رائعة فى الفنان والأثر الفنى ،

ابتعاده عن التجريد الخاوى ، ذلك لأن البطلين اللذين اختارهما « همنجواى » وهما « غويا » فى مرسمه و« مايرا » على الرمل الملطخ بالدم ، هما من هواة الواقعى ، يؤمنان بما يعرفانه بالتجربة ، ويعرفان كيف يواجهان حقائق الحياة ، ومن بينها حقيقة الموت ، وهما على وعى كامل بما بين تلك الحقائق من تواشج نفسى ، وترابط عاطفى .

ولقد وردت أولى إشارات « همنجواى » إلى صفات البطل فى رواية (الموت عند الظهيرة) عندما قال : « هناك بطلان يعجبانى ، أحدهما البطل فى ثوب الرجل العملى ، والآخر البطل فى مسلك الفنان ، ومن خصائصهما معاً يتكون البطل الذى أوثره » ! .

وخير من يمثل النوع الأول المصارع « مانويل غرسيه » ، الذى يسميه « همنجواى » « مايرا » وخير من يمثل النوع الثانى الفنان الأسبانى « غويا » وكان « همنجواى » بحق ، يعتقد أنه سينال فى حلقات مصارعة الثيران ، شعوراً بالحياة والموت . فأخذ يتردد عليها لهذه الغاية ، غير أن رواية (الموت عند الظهيرة) تدل على ما حدث له ، حين وجد طريقه إلى المبادئ المثالية والأخلاقية التى تسيطر على تلك المأساة ، مأساة مصارعى الثيران ..

وقد كان هذا كله ، عاملا هامًّا فى تطوره الفنى ، الذى ظهر فى رواية (لمن تدق الأجراس ؟) ، كما كان عاملا هامًّا من العوامل التى جعلت من (الموت عند الظهيرة) أول عمل أدبى يمجد العنف ، كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله ، فالإنسان الناضج لا يهرب من مواجهة العنف ، بل ويحيله إلى طاقة إبداعية تثير النشوة والانطلاق ..

ماقبل المرحلة الأخيرة :

وقبل أن ننتقل من المرحلة الثانية والوسطى إلى المرحلة الثالثة والأخيرة تصادفنا على قارعة الطريق رواية « ثلوج كلمنجاور » القصيرة ، التى تعد بمثابة همزة وصل ما بين المرحلتين ، فإذا كان الموت يمثل تنويعة متوازية على الحرب فى رواية (لمن تدق الأجراس) فإنه يتحول إلى خط درامى رئيسى فى رواية (ثلوج كلمنجارو) التى تعد من أروع الروايات القصيرة التى كتبها « همنجواى » .

فهى تدور حول كاتب أميريكى شتت مواهبه النفسية وقدراته الإبداعية فى مجالات غير مناسبة ، حتى كانت نهايته فى أحراش أفريقيا السوداء ، حيث يسعى إليه الموت فى ثوب مرض (الغرغرينا) الذى أصابه ، وراح يتأمله وهو يدب فى أوصاله ، ينخر فى عظامه ، ويسرى فى

خلاياه . يقول همنجواى فى وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه ، إذ أحس بصرير العدم يسرى فى أوصاله ، تدفق الموت عليه كموجة مياه عاتية ، أوكتيار هواء جارف ، ولكن كفراغ هائل ومفاجئ . له رائحة خبيثة ودفينة ، وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الخبيث المشهور برائحته النتنة ، وهو ينطلق محيطاً بدائرة العدم » .

ومع هذا كله ، تظل فكرة الصراع ماثلة أمام عينى بطل « همنجواى » ، فهو لا يستسلم للموت تماماً ، ولكنه يظل يصارع حتى الرمق الأخير . وهذا معناه فى نظر همنجواى ، أننا لا يمكننا أن نتخيل هذا العالم بدون فكرة الصراع ، لأن الحياة بدون هذه الفكرة هى الموت بعينه ، ومن هنا كانت حياة أبطال « همنجواى » فى صميمها مقاومة للعدم ، ومن هنا تبدت الحتمية المنطقية للصراع الدرامى الذى أقام عليه أعماله .

وأخيراً .. تجئ المرحلة الأخيرة :

أما المرحلة الثالثة والأخيرة ، التى تمثل الطور الإنسانى فى تطور « همنجواى » فتعبر عنها روايته الخالدة (العجوز والبحر) وهى الرواية التى فازت بجائزة (بوليتزر) الأمريكية عام ١٩٥٢ ، وأدت إلى فوز صاحبها بجائزة نوبل بعد ذلك بعامين ، والتى قال عنها « ت.س. اليوت » ، إنها تكشف عن طاقات جديدة « لأرنست همنجواى » .

وتتحدث هذه الرواية عن صياد عجوز اسمه « سانت يعقوب » قضى أربعة وثمانين يوماً دون أن يصطاد شيئاً ، فقرر أن يدخل إلى تيار الخليج ليصطاد ، وفى ظهر اليوم الأول علقت بسنارته سمكة ضخمة ، ولمدة يومين يظل العجوز قابضاً على حبل سنارته ، والسمكة تجره بعيدًا إلى داخل البحر ، وفى اليوم الثالث استطاع أن يقتل السمكة بحربته ، وأن يجرها إلى سطح القارب .

وفى طريق عودته أحست كلاب البحر بالسمكة ورائحة الدم ، فأخذت تنقض عليها ، وما أن عاد الصياد إلى المرفأ حتى كانت الكلاب قد أتت على السمكة ، بحيث لم يعد يبقى منها سوى هيكلها العظمى ، فيجره الصياد العجوز عائداً إلى الشاطئ ، ويذهب إلى الكوخ لينام ، ويحلم بأيام أخرى .

تلك هى رواية (العجوز والبحر) رواية تبدو بسيطة إذا نظرنا إليها من حيث خطوطها

الكبرى ، ولكنها فى الواقع تصوير عميق للحياة على أنها صراع ضد قوى الطبيعة ، ولكنه صراع يمكننا أن نحرز فيه نوعاً من النصر ، فعلى الرغم من التعب الجسمانى الذى وصل بالصياد إلى درجة الإعياء ، وبالرغم من التعب النفسانى الذى وصل به إلى درجة الإذلال ، فإنه انتصر ، وكان انتصاره المعنوى إيماناً بأن ما فعله لم يكن عبثاً ولم يضع سدى .

والرواية من هذى الناحية يمكن أن ينظر إليها على أنها (تراجيديا) حديثة ، تمثل صراع الإنسان بإزاء القوى الطبيعية وإحرازه نوعاً من النصر ، ومن ناحية أخرى يمكن أن ينظر إليها على أنها شبيهة بالتراجيديا اليونانية ، عندما يسقط البطل ، ويكون قد حقق نوعاً من العظمة .

وبهذه الرواية يكون الدور الأدبى الذى قام به « همنجواى » قد انتهى ، ويكون قد أدى دوره خير أداء ، وأن « همنجواى » نفسه ليعلن عن انتهاء دوره الأدبى بعد إصداره هذه الرواية ، إذ يقول : « لقد حصلت أخيراً على ماكنت أعمل من أجله طوال حياتى » .

أما قول « همنجواى » : « فى نهايتى بدايتى ، وفى فنائى حياتى » فليس أبلغ منه ولا أدل على أن الرجل كان عظيماً فى حياته ، وسيظل كذلك بعد موته .. ، « فهمنجواى » هو الأديب الذى استطاع أن يعبر عن ضمير العصر المعاصر ، وهو الرجل الحقيقى المملوء بالدم والحرارة والدموع . وأخيراً قتلته رصاصة طائشة ، وهو الكاتب الذى طالما واجه الموت ..

ضمير العصر :

أجل ، إنه إذا كانت مسئولية الفنان الاجتماعية هى تقديم حقيقة التجربة الإنسانية ، فلم يكن بين الكتاب المعاصرين من هو أكثر اضطلاعاً بالمسئولية من « همنجواى » ، سواء لفنه ، أو للأساس القوى من المعتقد الأخلاقى والجمالى الذى يقوم عليه هذا الفن .

ولقد كان « همنجواى » بحق الإنسان المسئول أمام من ؟ أمام ضميره ، وكان كذلك الكاتب المسئول أمام من ؟ أمام عصره .

وكان على حد تعبير الشاعر الأيرلندى « ييتس » ، الإنسان والفنان الذى عرف كيف يجمع بين الحقيقة والعدالة فى رؤية واحدة .

فها هنا الحقيقة وها هنا العدالة ، وها هنا يقف فى وسطها جامعاً بينهما فى تجربة حية وحياة واحدة .. « أرنست همنجواى » .

الصرخة التاسعة

« يوجين أونيل »
ولدت فى لوكاندة .. ومت فى لوكاندة

« لقد أحببت وعربدت ، وكسبت وخسرت
وغنيت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة .. فليس
يكفى الحياة أن تكون مخلوقها ، بل عليك أيضاً أن
تكون خالقها ، وإلا سألتك أن تردى نفسك
موارد الهلاك .. » **« يوجين أونيل »**

« يوجين أونيل » هو الكاتب الدرامى العملاق ، الذى استطاع أن يقوم بدور خطير فى تاريخ المسرحيْن .. الأمريكى والأوروبى ، فهو فى تاريخ المسرح الأمريكى أبوه الشرعى ومنشئه الحقيق ، وهو رائد المسرح الأوروبى فى مرحلة انتقاله من صعيد الواقعية إلى الصعيد التعبيرى ، ولهذا لم يكن عبثاً ، أن جاءته جائزة بوليتزر ثلاث مرات فى عام ١٩٢٠ ، وعام ١٩٢٢ ، وعام ١٩٢٨ كما جاءته جائزة (نوبل) فى عام ١٩٣٦ ، وبذلك أحست الدنيا الجديدة أن قد أصبح لها كاتبها المسرحى الأول ، كما أحس العالم الغربى أنه قد تزعم مسرحه فنان عظيم .

ولكى نفهم « أونيل » فهماً متكاملاً لابد لنا قبلاً أن نتعرف على ذلك الحدث الدرامى البسيط ، الذى كان الكاتب يبدأ منه ويعود إليه أبدًا ، والذى هو مفتاحنا فى فهم شخصيته وتذوق مسرحياته ، وأعنى بذلك الحدث حياته ، وما تعرضت له من أزمات وجودية وتجارب حية ، كان لها أثرها البالغ فى شكل فنه ومضمونه معاً ، كما كانت حياته مادة خصبة لكتاباته ، بل كانت فى ذاتها دراما حقيقية لا تقل فى عنفها وروعتها عما كتبه « أونيل » نفسه من درامات أوعما كتبه أى فنان آخر عظيم .

ولقد لخص « أونيل » حياته وحياة كل فنان عظيم فى مسرحيته (الإله الكبير براون) حيث جاء على لسان أحد أبطاله : « لقد أحببت وعربدت ، وكسبت وخسرت ، وغنيت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة ، ولقد كفيتها حاجتها ، فلئن كانت قد خرجت عن طاعتى اليوم ، فما ذلك إلا لأننى أصبحت أضعف من أن أبقيها فى عصمتى ، فليس يكفى الحياة أن تكون مخلوقها ، بل عليك أيضًا أن تكون خالقها وإلا سألتك ألا تردى نفسك موارد الهلاك » .

ولد فى لوكاندة .. ومات فى لوكاندة :

ولد « يوجين أونيل » عام ١٨٨٨ فى لوكاندة بحى برودواى على مقربة من المسرح الذى كان أبوه « جيمس أونيل » يقوم على خشبته بتمثيل دور « الكونت دى مونت كريستو » ، فى رواية « الكسندر دوماس » الشهيرة ، وكان أبوه مهاجرًا أيرلنديًّا فقيراً وجد طريقه إلى الشهرة والنجاح فى تمثيل هذا الدور ، كما كان ممثلا رومانسيًّا سكيراً من الطراز القديم . وشب « يوجين أونيل » على كراهية أبيه وكل ما يتصل به كرجل وفنان و« رحلة النهار الطويل فى الليل » يرسم فيها « أونيل » صورة مؤسية لهذه العلاقة بينه وبين أبيه ، وهى الصورة التى رأيناها من قبل فى رثاء بطل مسرحيته (الإله الكبير براون) لوالديه ، حيث يقول عن أبيه : « لشد ما كان أحدنا غريباً عن الآخر .. يوم رقد مفارقاً الحياة بدا لى أن وجهه ليس غريباً على ، حتى أننى حرت وساءلت نفسى ، ترى أين التقيت بهذا الرجل من قبل ؟ أنا لم ألتق به إلا لحظة ميلادى ، وبعد ذلك دب الخلاف بيننا وأخذ ينمو وينمو معه الخجل المتوارى » .

وكانت أمه « مارى تايرون » أيرلندية كذلك ، ولكن من أصل أكثر عراقة ، وعلى الرغم من شغف زوجها بها ، وإخلاصه لها ، إلا أنها كانت تستشعر التعاسة وتكثر من إدمان المورفين ، وكان لحياتها فى البيت ظل قاتم ، أثبته « أونيل » فى ترجمته لحياته فى (رحلة النهار الطويل فى الليل) وهى الترجمة التى وصف فيها مدى الخوف الذى لازم أمه طوال فترة الحمل ، ومدى الآلام التى تكبدتها فى أثناء الوضع ، ومدى إشفاقها عليه من الإتيان به إلى هذا العالم . لذلك سمعناه يقول فى رثاء أمه على لسان بطل مسرحيته : (الإله الكبير براون) وماذا جرى لأمى ؟ إنى أتذكرها فتاة جميلة فيها شىء غريب ، عيناها حائرتان مؤثرتان كأن الله أغلق دونهما مقصورة ظلماء ، وتركهما بلا شرح ولا تفسير ! » .

وسرعان ماكبر « أونيل » ليرفض كل ما يتصل بأبيه وأمه ، ويستبدل بهما الخمر والعاهرات ، أخواه التوءم على حد تعبيره ، وكان قد حصل على وظيفة صغيرة فى صحيفة محلية بنيولندن ، وهى البلدة التى تقع على شاطئ البحر ، وفيها يقع بيت الأسرة ، ولكنه لم يلبث أن تزوج فى السر ، ثم هجر زوجته وانضم إلى ترحيله للبحث عن الذهب فى هندوراس ، ولم يحاول أبدًا أن يرى زوجته ولا ابنه منها ، إلا عندما طالبته المحكمة فيما بعد بأن يسهم فى نفقات تعليمه ..

ولقد عبر « أونيل » عن نفسه فى هذه الفترة ، فترة المغامرات فى أعالى البحار والتنقل من وظيفة إلى أخرى بقوله : « من الناس من لا بيت له ، أو أن البيت بالنسبة له هو حيث يكون أكثر حرية ، ومثل هذا الإنسان لا تنتهى مغامراته طالما كان على قيد الحياة ، إنه موصوم حلت عليه اللعنة .. لعنة اللهفة إلى جمال البقاع النائية والأماكن المجهولة ، لعنة الجرى وراء السر المخبوء هناك .. وراء الأفق .. » .

لقد كان « أونيل » يحيا حياة شبيهة بتلك التى كان يحياها الكاتب الأيرلندى « سينج » ، والتى كان يحاول فيها جادًّا وجاهداً أن يبحث عن كل مالة حد : « عن كل ما هو مالح فى الفم ، وما هو خشن فى اليد ، عن كل ما يذكى حماسة العواطف بالنضال ، وعن كل ما يوقظ فى الحياة معنى المأساة ! » .

وفى هذه الفترة ، كان كل من « بودلير ، وسوينبرن ، وبخاصة « نيتشة » فى كتابه (مولد المأساة من روح الموسيقى) وبالأخص « سترندبرج » فى مسرحيته (سوناتا الشبح) وهى المسرحية التى استمد منها « أونيل » وصفة لأمه بأنها فتاة جميلة أغلق الله دونها مقصورة ظلماء كانوا جميعاً يعملون على تسميد خياله وإخصاب فكره ، كما كانت عواطفه قد تشبعت بحب البحر والسفن التى يزدحم بها الميناء على مقربة من داره ، والتى عمل على واحدة منها بحارًا يجوب البحار ، ويمخر بانتظام بين (ساوثمبتون ونيويورك) ، حتى أصيب بداء السل فحجز فى إحدى المصحات للعلاج ، ولكنه ظل يدمن الخمر بشكل يدعو إلى اليأس حتى أقدم فعلا على محاولة الانتحار . وعلى أية حال ، فقد كانت هذه الفترة عزلة إجبارية أو هبوطاً اضطراريًّا ، مكنت الكاتب من أن يطل على نفسه ويراها من الداخل ، فإذا هو يحس برغبة ملحة فى الكتابة ، أما المادة فعنده وأما الإطار فهو .. المسرحية ! .

المسرحية ذات الفصل الواحد :

وبدأ « أونيل » بكتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، وما إن انتهى عام ١٩١٤ حتى كان قد كتب بالفعل إحدى عشرة مسرحية ، وفيها جميعًا كان يحاول أن ينجز شيئاً جديرًا بالاهتمام فى حد ذاته ، دونما اهتمام بقيمته التجارية ، وهذا ما عبر عنه « فردريك لاتيمر » أحد أصدقائه القدامى بقوله : « فى ذلك الحين كان « أونيل » يعانى شيئاً أصيلا فى دخيلة نفسه ، شيئاً نبيلا يلهمه ويدفعه إلى تحقيق ذاته ، شيئًا ينجزه على الرغم من كل العقبات ، ومهما تآمرت عليه الملائكة أو الشياطين لسلبه الحق فى أن يُبعث من جديد » .

وكانت أولى المسرحيات التى كتبها « أونيل » مسرحية بعنوان (الفخ) ١٩١٣ وهى عبارة عن (ميلودراما) سافرة ، تدور حول قصة حياة «مومس وعشيقها» الذى يستغلها ويبتز أموالها ، والمنظر عبارة عن (غرفة قذرة فى بيت بالطابق العلوى ، يقع على الجانب الأسفل من الحى الشرق القذر فى نيويورك . « وتبدأ المسرحية هذه العبارة : «ياإلهى .. يا لها من ليلة ! » .

وبعدها كتب أونيل مسرحيات (ظمأ) و(طيش) و(تحذيرات) ، و(ضباب) و(إجهاض) و(رجل السينما) و(زوجة العمر) ، وكلها تكشف عن خطوات واثقة ، ولكنها ليست راسخة ، فهى تتفاوت نضوجاً وعمقاً ، وتتراوح بين الصورة الهزلية والنزعة الميلو درامية ، وتفصح فى نهاية الأمر عن كاتب يشعر بروح الفن المسرحى ، ولكنه لم يقف بعد على أسرار هذا الفن ..

ولم يكن «أونيل» يجهل حقيقة موقفه ، كان يعرف أن ثمة شيئًا ينقصه وأنه لا بد وأن يعثر على ذلك الشىء ، وكان الناقد المسرحى «كلايتون هاملتون» صديقاً لأسرة «أونيل» ، فلم يتردد يوجين فى أن يسأله : « إنى أحاول كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، أود أن أسألك كيف أفعل ذلك ؟ » . وما كان من « هاملتون » إلا أن أجابه : « لا يهم كيف تكتب المسرحية ، أكتب ما تعرفه عن البحر ، وعن الرجال الذين يقودون السفن ، لقد عولج هذا الموضوع فى الرواية والقصة ، ولكنه لم يعالج فى الدراما ، ركز عينيك على الحياة ، على الحياة كما رأيتها ، وليذهب ماعدا ذلك إلى الجحيم .. » وكان أن كتب «أونيل» مسرحياته الكثيرة

عن البحر ، والتى صدر منها فى عام ١٩١٩ (سبع مسرحيات عن البحر) هى .. (قمر البحر الكاريبى) و(شرقًا إلى كارديف) ، و(رحلة العودة الطويلة) ، و(فى منطقة الغواصات) ، و(زيت الحيتان) ،و(الحبل) ، وأخيرًا (حيث وضع الصليب) ، وهى المسرحيات التى جلبت « لأونيل » شهرته العريضة كواحد ن أروع كتاب المسرحية ذات الفصل الواحد ، وهى أيضًا المسرحيات التى أحس « أونيل » بعدها باستنفاده لهذا الشكل المسرحى ، وحاجته إلى كتابة المسرحية كاملة الطول : « لم أعد أشغل نفسى بمسرحية الفصل الواحد ، إنها نموذج لم يعد يقنعنى أو يرضينى ، إذ أننى لا أستطيع الاعتماد عليها إلى مدى بعيد ، إن مسرحية الفصل الواحد ، واسطة جيدة لنقل مادة شعرية أو مسائل روحية ، لا يمكن لها أن تبسط على امتداد مسرحية طويلة » .

المسرحية كاملة الطول :

وبعد أن التحق « أونيل » بجامعة (هارفارد) ، ودرس على الأستاذ « جورج بيرس بيكر » فى «حلقة ٤٧) وبعد أن انضم إلى فرقة (بروفنستاون) التى كانت تضم رواد الحركة المسرحية الجديدة فى أمريكا ، والتى قدمت بعض أعماله الباكرة مثل مسرحية (شرقًا إلى كارديف) استعاد « أونيل » ثقته بقلمه ، وأحس بملكية ذلك الشىء الذى ظل يبحث عنه طويلا .. ألا وهو جوهر الحياة ..

وهنا جلس « أونَيل » يكتب مسرحياته كاملة الطول ، مركزاً عينيه على الحياة ذاتها كما يقول (كروزويل بوين) بدلا من أن يكتب وعيناه مركزتان على خشبة المسرح . وكتب «أونيل» مسرحياته الثلاث الكبرى ، التى لفتت إليه أنظار النقاد فى نيويورك وهى (الإمبراطور جونز) ١٩٢٠ ، و(أناكريستى) ١٩٢١ ، و(القرد الكثيف الشعر) ١٩٢٢ ، فضلا عن مسرحيتى (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ١٩٢٣ ، و(رغبة تحت شجر الدردار) ١٩٢٤ ، إلى أن كتب بعدها جميعاً مسرحية (الإله الكبير براون) ١٩٢٥ ، التى غيرت وجه المسرح الأمريكى .

وتزوج « أونيل » للمرة الثالثة من ممثلة جميلة على جانب من الثراء ، تدعى «كارلوت مونتيرى » سافر معها إلى أوربا والشرق الأقصى ، وقضى معها أسعد أيام حياته ، التى تمكن فيها من الابتعاد عن الخمر وعن خليلاته القديمات ، وكانت شهرته الآن قد ملأت الدنيا ، إذ

حصل على (جائزة نوبل) ، وجلس يكتب كبرى مسرحياته ، ويؤكد حبه لزوجته يوماً بعد يوم .

وكانت إحدى المسرحيات التى كتبها فى ذلك الحين ، وهى (حضور بائع الثلج) نذير شؤم عليه ، فبطلها رجل لا يستطيع أن يعبر عن حبه لزوجته إلا بأن يقتلها ، ذلك أن «أونيل» بقى مع زوجته فى كاليفورنيا فى أثناء الحرب ، فذاقا أقسى الآلام ، حتى ألم به مرض عضوى خطير ، زاد من خطورته ما أصابه من ارتعاش جعل من العسير عليه أن يكتب أو يأكل أو يشرب أو يدخن سيجارة ، وحتى الذكرى الأخيرة التى بقيت له كوالد ، ارتدت إليه لتلطمه على خده ، فابنه الأكبر الذى كان يحبه حباً حقيقياً ، والذى بدأ حياة أكاديمية مشرقة ، أدمن الخمر ومات منتحراً ، وابنه الأصغر ارتكب جريمة إدمان المخدرات وألقى به فى السجن ، وابنته التى تزوجت برغم إرادته من الممثل المعروف «شارلى شابلن» ، هجرته ولم يعد يعرف إليها طريقاً . وإنا لنجد «يوجين أونيل» يعكس فشل علاقته بأبنائه الثلاثة على «ديون أنتونى» بطل مسرحيته : (الإله الكبير براون) ، حيث تقول «مارجيت» لزوجها : «كنت أود أن تهتم بالأولاد أكثر من ذلك يا «ديون» .. فيجيبها ساخراً : «هل أصبح أباً قبل تناول طعام الإفطار؟ إننى أكون فى وضع طريف جداً .. » .

أما زوجته «كارلوت» فطلبت منه الطلاق بدعوى القسوة فى معاملتها فأودعها «أونيل» إحدى المصحات العقلية ، وذهب هو ليعيش أو بالأحرى ليبقى فى لوكاندة بمدينة بوستون . وذات شتاء ، والوقت بعد الظهيرة ، أخذ «أونيل» يلقى إلى المدفأة بكل أعماله التى لم تتم ، وبعد أن فرغ من هذه المهمة العسيرة جلس ينتظر دنو أجله إلى أن دهمته الحمى التى أحرقت خلاياه ، وهدت كيانه وظل ثلاثة أيام بلياليها يقاوم الغيبوبة ، حتى وضع قبضتيه المرتعشتين فوق قلبه ليخرج زفرة متحشرجة كان لها من رجع الصدى ما لم يكن لأى سطر مما كتبت يداه وكانت تلك الزفرة هى الكلمة التذكارية التى نقشت على ضريحه : «ولدت فى لوكاندة ومت فى لوكاندة ، كانت قد حلت بها لعنة الله .. » .

ابن مسرح حقيقة ومجازاً ..

تلك كانت حياة «أونيل» وهى بمثابة الحدس الدرامى البسيط الذى لابد لنا من أن ننفذ منه إلى تذوق فنه وتفهم شخصيته ، فهو كما رأينا ابن مسرح حقيقة ومجازاً ، وحياته كما رأينا

أيضاً حياة درامية حقيقة ومجازاً .. وبمقدار ماكانت سيرته صرخة احتجاج مادى ، كان مسرحه صرخة احتجاج روحى ، فقد عاش حياته متبرماً بمفاهيم الحضارة المادية ، ساخطاً على تقاليد المجتمع (التكنولوجى) ، يحاول أن يحرر نفسه من قيود عصره ، ليحرر معها الفن والأدب .

ومن خلال احتجاجه على التعصب والتزمت من ناحية ، والترخص والتبذل من ناحية أخرى ، راح « أونيل » يدعو بقوة وانفعال إلى كل ما هو جديد وأصيل وغير تقليدى ، سواء فى الفن أو فى السلوك الإنسانى ، ويتخذ من دعوته سلاحاً يقضى به على كل ما فى ثقافة عصره من نقص وقصور . لذلك جاء أدبه حافلا بكل معانى القوة والكرامة التى هى طابع الثورة الحقيق ، وكان أدبه فى صحيحه يمثل ثورة الطبقة الوسطى الواعية حين تضيق بالجمود وتحاول الانطلاق ، وحين تكفر بالفساد وتحاول الإصلاح ، وحين تشمئز من العفونة والنتن وتهفو إلى نسيم جديد .

ولم يكن « أونيل » يجهل خطورة الثورة التى انتوى أن يقوم بها ، ولا متانة البناء الذى صمم أن يهدمه ليبنيه من جديد ، فقد كان كما يقول « ليونيل تريلنج » « يعلم كل العلم مدى خطورة القوات الثقافية التى هو مقدم على محاربتها ، وكان كما يقول عن نفسه ، يشعر بأنه غواصة صغيرة رقدت متربصة تحت سطح الماء ، تنتظر فى صبر الفرصة المناسبة لكى تطلق قذائفها على الباخرة الضخمة الرابضة فوق ظهر الماء » .

وما أن قامت الثورة ، وبدأت المعركة الثقافية ، حتى وجد « أونيل » من الأنصار والمؤيدين مالم يكن يخطر له على بال ، بل إن الكثيرين من أعدائه التقليديين سرعان ما وقفوا إلى جانبه ، وأخذوا يمدونه فى السر بالمعونة والتشجيع ، وأخيراً نجحت الثورة التى تزعمها « أونيل » .. ثورة الجديد على القديم ، ثورة الأصالة على التقليد ، ثورة الدماء الشابة على الدماء الشائخة ، وكان من جراء هذه الثورة أن تغير وجه المسرح الأمريكى بل والمسرح الأوربى فى الربع الأول من هذا القرن .

فمن خلال هذه الثورة ، قدم « أونيل » على خشبة المسرح ، شخوصاً جديدة لم ترها الأعين من قبل ، وحواراً جديداً لم تألفه الأسماع من قبل ، ولكن حواره وشخوصه استطاعا أن يجددا للدراما الأمريكية طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، وأن ينقلا المسرح الأوربى من صعيد الواقعية إلى صعيد التعبيرية ، وأن يفتحا الطريق أمام تجارب درامية جديدة ، خلقت

جيلا بأسره من الكتاب .. من بينهم « سدنى هيوارد ، وأيلمر رايس ، وروبرت شروود . وثورنتون وايلدر ، وماكسويل أندرسون ، وكليفورد أودتس » ، وعلى رأسهم الكاتبان المبدعان .. « آرثر ميللر ، وتنيسى وليامز » .

واهتم « أونيل » فى دراماته بحياة الإنسان العادية ، تلك الحياة التى تسير فى مجراها الطبيعى لدى كل شخص وفى كل يوم ، فإذا بكلمة هامسة ، أو نزوة طائشة ، أو لحظة عابرة تغير اتجاه هذه الحياة فتتحطم آمال ، وتنهار علاقات ، ويحل الهلاك والموت ، وتلك هى المأساة الحقيقية التى تحملنا على التفكير فى مصير الإنسان ، وفى الصراع الدائر بينه وبين ربه كما فى مسرحية (وراء الأفق) وبينه وبين القدر الطاغى كما فى مسرحية (أنا كريستى) وبينه وبين مجتمعه ومحاولاته للانتماء كما فى مسرحية (القرد الكثيف الشعر) ثم بينه وبين الحيوان الذى يعوى فى أعماقه كما فى مسرحية (الإمبراطور جونز) .

وإذا كانت شخصيات أونيل قد خلقها ضرورة الموقف لا تقاليد المسرح ، وجاءت لتعبر عن الواقع (الجوانى) لا الواقع (البرانى) ، وتعالج قضايا إنسانية لا مشكلات اجتماعية فلا مناص لصاحبها من التنازل عن الدراما الواقعية التى تعجز بالمنطق والتماسك والمعقولية عن التعبير عن حياة الإنسان من الداخل ، عن نزواته وشهواته ، عن أمراضه النفسية ومخاوفه الهستيرية ، عن اللامعقولية فى تفكيره والبدائية فى سلوكه ، عن إحساسه بضعفه وضآلته بإزاء القدر الطاغى والمصير المحتوم.فالواقع الباطنى عند « أونيل » أهم بكثير من الواقع الخارجى ، وعلى الفنان أن يصوره بأنغامه الحادة ، وألوانه الصارخة ، وأن يعبر عنه تعبيرًا مباشرًا كما فعل هو فى مسرحية (الاله الكبير براون) إذ جاء على لسان أحد أبطاله : « لماذا أخاف من الرقص ، أنا الذى أحب الموسيقى والإيقاع والجمال والغناء والضحك ؟ لماذا أخاف من الحياة ، أنا الذى أحب الحياة وجمال الجسد والألوان الحية فى الأرض ، والسماء ، والبحر ؟ لماذا أخاف من الحب ، أنا الذى أحب الحب ؟ لماذا أخاف ؟ وأنا الذى لا يخاف ؟ لماذا أتظاهر باحتقار نفسى لكى يشفق على الناس ؟ لماذا أتمادى فى احتقار نفسى من أجل أن أفهم ؟ ولماذا أخجل من قوتى كل هذا الخجل وأزهو بضعفى كل هذا الزهو ؟ لماذا أعيش فى قفص كما لو كنت مجرماً أكره الناس وأتحداهم ، وأنا الذى أحب الصداقة والسلام ؟ لماذا خلقتنى بلا جلد يا إلهى ، فكان على أن أرتدى درعًا لكيلا ألمس أحدًا ، أو بالأحرى أيها الإله الأزلى ، لماذا خلقتنى على الإطلاق ، لماذا بحق الشيطان ؟ .

ولذلك اتجه « أونيل » إلى (الدراما التعبيرية) حيث يتمكن فيها من العرض الذاتى لا الموضوعى للمسرحية بعكس ما فعل « هنريك أبسن » ، وحيث يستخدم المونولوج الداخلى للتعبير عن مجرى الشعور وتيار الوعى ، بخلاف ما فعل « برناردشو » ، وحيث يستطيع أن يخلق جلالا مأساويًا من مواد قد لا تصلح بطبيعتها للمأساة ، على غير ما وجدنا عند « أنطون تشيكوف » ، وحيث يكون الرمز غالباً على التمثيل ، فيفلت بذلك من الحائط الرابع الذى أقامه الواقعيون ..

ويرى الناقد « جوزيف وود كرتش » الذى يتشبه على ما يبدو « بها ينى » من حيث اعتقاده بأن العالم (البورجوازى) غير (تراجيدى) النزعة بسبب ما يعوزه من تسام ووقار ، يرى هذا الناقد أن « أونيل » قد قطع فى سبيل إحياء المسرحية (التراجيدية) شوطاً أبعد من ذلك الذى قطعه « أبسن » ، وهو يصف مسرحيات « أبسن » بأنها « رسائل اجتماعية » ومن ثم كان لها (معنى ومغزى من بعض الوجوه) ، على حين أن مسرحيات « سوفوكليس ، وشكسبير ، وأونيل » لم يكن لها من مغزى سوى التدليل على أن الكائنات البشرية ، لا يصبحون عُظماء مرهوبى الجانب ، إلا حينما يستشيط بهم الغضب ، وتستبد بهم الشهوات الجامحة ، ويمضى «كرتش» فى دعواه ، مدللا على أن «أونيل» مؤلف «تراجيدى» بطريقة عصرية ، فيقول : « وإن أونيل شأن كل كاتب مسرحى عظيم ينبغى أن يراعى مقاييس جهوده ، وقد شاء القدر ألا تكون تلك المقاييس مثل معايير الإغريق أو معايير الإنجليز لعهد « الياصابات » ، وإنما هى معايير (سيكولوجية) عصرية » .

(وسيكولوجية) « أونيل » المستحبة ، قد بهرت الكثير من الناس بمقدار ما بهرتهم عصرية قواعده الفنية ، ومن لمساته العصرية أيضاً اعتقاده القوى بأن الموضوع الأكبر هو الصراع بين المادية والدين ، وهو الصراع الذى بثه فى ثنايا مسرحيته الفذة (الحداد يليق بالكترا) والتى قال عنها فى عام ١٩٢٦ ، « إنها مسرحية (سيكولوجية) حديثة ، تستمد موضوعها الأساسى من قصة أسطورية قديمة من مأسى اليونان » ، وهذا كله هو ما يسميه المستر «كرتش» : (البحث عن كفء عصرى لكن من « أسخيلوس ، وشيكسبير » ..) .

تغيير وجه المسرح :

ولكن الافتراض الراسخ الذى افترضه كتاب (التراجيديا) القدامى من أن قلب المسرحية

النابض يوجد فى مستوى أعمق من التاريخ ، مستوى ثابت لا يتغير .. ، مستوى لتحليل فكرى (ميتافيزيقى) ، دفع « أونيل » إلى أن يُحلِّق فى آفاق خارج حدود مملكة (التراجيديا) ، بل لعلها فى رأى الناقد الدرامى الشهير « أريك بنتلى » .. خارج ناق الخيال كذلك ، وهذا ما عبر عنه « أونيل » بقوله : « إن معظم المسرحيات الحديثة ، تعنى أكثر ما تعنى بعلاقة الإنسان بأخيه الإنسان ، ولكن هذا لا يعنينى فى قليل أوكثير ، كل ما أنا معنى به هو صلة الإنسان بالخالق .. بالله » .

على أننا نجد « أونيل » فى مسرحياته التى كتبها بعد ذلك ، يزداد إعراضاً عن مادة الحياة ، وتجاهلا للمجتمع والتاريخ ، تلك العوامل التى بهرت أساطين التراجيديا من قبل ، ويقبل على موضوع ذلك الكائن الغامض .. الإنسان .. يستطلع كنهه ، ويكشف عن سره ، وسر الذات الإلهية معاً ، وبذلك انتقلت (التراجيديا) معه إلى المجهول الذى لا حدود له ، حتى أن قول الفيلسوف « جورج سيمل » فى أصحاب المذهب التعبيرى ، لينبطبق على « أونيل » أكثر مما ينطبق عليهم ، وذلك أنهم – على حد تعبيره – يحاولون القبض على زمام الحياة فى جوهرها ، ولكن بدون مضمونها !

أما من حيث (التكنيك الدرامى) ، فقد ابتدع « أونيل » قوالب فنية جديدة كدقات الطبول فى (الإمبراطور جونز) ، والكورس العصرى فى (القرد الكثيف الشعر) ، والأقنعة الرمزية فى (الإله الكبير براون) ، والحوار الجانبى فى (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ، كما عمد إلى اللهجة الدارجة فطوعها ومسحها بأسلوب المسرح ، واستخدمها أداة للتعبير المباشر ، وأخيراً نحا نحوًا جديدًا فى وضع الأثاث على المسرح ، وفى إدارة شخصيات المسرحية ، وفى اختيار الملابس والأصوات والألوان حتى يكون لكل عنصر دلالته الرمزية ، وحتى تشيع فكرته فى جو المسرحية كله ..

ولقد استطاع « أونيل » بفضل براعته فى التعبير وفهمه لمقتضيات المسرح ومعرفته للطبائع البشرية ، فضلا عن إحساسه المرهف بشكل (الدراما) ، واطلاعه الواسع على تحليلات « فرويد » وتلميذيه ، « أدلر ، ويونج » ، أن يعيد النظر فى غاية الفنان ووسائله على السواء ، وأن يجعل من فنه حركة ثورية فى تاريخ التأليف المسرحى ، ولئن كانت (التراجيديا) هى قصة المصير الإنسانى ، (فالتراجيديا) اليونانية هى (تراجيديا) القدر ، حيث يكون مصير الإنسان فى عالمه ، (والتراجيديا الشيكسبيرية) هى (تراجيديا) الشخصية ، حيث يكون مصير

الإنسان فى إرادته ، وبالمعاناة والموت يرضى أبطال المسرح الإغريقى ، والشكسبيرى ، الإلهة لكى يجدوا الخلاص ، أما « أونيل » فكان عليه أن يتكافأ مع جمهور النظارة ، الذى غالبًا ماكان يرتاب فى وجود الله ! وتمشياً مع عصره ، كتب «أونيل» (تراجيديا) الشخصية (السيكلوجية) ، حيث يكون مصير الإنسان فى العوامل الوراثية (والبيولوجية) ..

ولكن إذا كان الإنسان هو عين مصيره ، فلا يمكن أن يكون هناك خلاص وإنما دائرة لا تنتهى من الخطيئة والذنب ، تقول « لافينيا مانون » فى مسرحيته (الحداد يليق بالكترا) ... لم يكن عناك إنسان ليعاقبنى ، فكان على أن أعاقب نفسى ! » وحينما ترحل مع « أورين » إلى جزر البحر الجنوبى ، وتتفتح أمامها دنيا جديدة ، دنيا وثنية متحررة من قيود النفس وأغلال الضمير ، أومتحررة من « فرويد » على حد تعبير « جون جاسنر » ، يقول « أورين » وهى تهتف بالحرية « لا .. لست حرة .. إن بيننا شيئاً مشتركاً .. الذنب الذى اقترفناه » .

ولقد شخص « أونيل » مرض العصر الحاضر بقوله : « إن الإله القديم قد مات ، ولم يحل محله إله جديد » . ولكى ينتمى الإنسان إلى عصر الآله ، عليه أن يكون دون المستوى الإنسانى ، أما غريزة الحب فقد أرخصها حب التملك ، وأما غريزة الاعتقاد فقد بدأت تضمحل ، تلك هى فلسفة « يوجين أونيل » ، التى مزجها بحتمية « جون كالفن » ، « وسيجموند فرويد » ، لكى يخرج لنا النوع الوحيد من البطل المسرحى فى القرن العشرين .. البطل ضحية الظروف ..

البطل ضحية الظروف :

ولقد صور « أونيل » هذا البطل فى ثلاث مسرحيات تعبيرية ، وضع فيها أقصى طاقاته الفنية ، وبلغ بها قمة الفن المسرحى ، وهى (الامبراطورجونز) ، و(القرد الكثيف الشعر) ، و(الإله الكبير براون) ، وكلها يضم بينها خيط تعبيرى واحد ، وموضوعاتها على الترتيب .. العلاقة بين الإنسان والمجتمع والله ، وعلاقة كل بالاثنين الآخرين ، (فالإمبراطور جونز) تدور حول العلاقة بين الإنسان ونفسه ، (والقرد الكثيف الشعر) حول علاقته بمجتمعه ، (والإله الكبير براون) حول علاقته بالخالق .. بالله ..

ولا شك أن هذه المسرحيات الثلاث تؤلف فيما بينها نسقاً فلسفيًّا متكاملا ، وأن « أونيل »

التزم فيها جميعاً منهجاً واحدًا هو تصوير ضعف الإنسان وضآلته ، وقسوة الكون وضراوته ، وحاجة الإنسان إلى إيجاد نمط من الحياة والتفكير يكفل له قدرًا من الرضا النفسى والغبطة الروحية ، ذلك أن « أونيل » إذ يحاول استكمال الصور التى يرسمها لأبطال مسرحياته الثلاثة ، أو الصورة التى يرسمها لبطله (الدرامى) فى مستوياته الثلاثة ، لا يستطيع أن يتخلص من الصراع الذى يسيطر عليه أبدًا ، الصراع بين ما يحسه من ضآلة الفرد وتعاسته ، وما يراه من ضخامة الكون وقوته الساحقة ..

وهذه المسرحيات الثلاث اذ تدور حول ظاهرة الشقاء الإنسانى ، تؤكد لنا أن هذا الشقاء ليس هو الشقاء المادى أو الاجتماعى كما قد يتبادر لنا من معناه المباشر ، وإنما هو الشقاء (الميتافيزيقى) إذا نحن نظرنا إليه فى معناه البعيد . وصحيح أن هذا الشقاء قد يجد أسبابه الأولى فى كلمة عابرة أو نزوة طائشة ،قد ينشأ عن كلمة فيها إهانة أو موقف فيه تجريح ، ولكنه فى النهاية يؤدى إلى الخراب والدمار ، إذا ما صادف الإنسان الذى يستجيب له ... إذا ما صادف البطل ضحية الظروف ..

والبطل الرئيسى فى كل من هذه المسرحيات الثلاث ، إما إنسان جريح الكرامة ، أومهين الكبرياء ، إنه الزنجى الشقى الذى يثأر لعنصره من الرجل الأبيض ، وهو (الوقاد) المسكين الذى يثور فى وجه المجتمع الرأسمالى ، وهو(الفنان) البائس الذى قدم نفسه قربانا لإله العصر الحديث الذى يسمونه النجاح ..

والآن لنتناول هذا البطل بادئين بالمستوى (السيكولوجى) الذى يتمثل فى مسرحية (الإمبراطور جونز) التى وصفها « باريت كلارك » بأنها « عرض فاخر لخوف مفزع يضطرم فى صدر زنجى نصف متحضر ، إنها نوع من الكشف بترتيب معكوس ، عن المأساة البطولية لزنوج الولايات المتحدة » .

الإمبراطور .. أو المستوى السيكولوجى :

فهذه مسرحية تصور خادمًا زنجيًا فى عربات البولمان بالولايات المتحدة .. ، يرتكب من جرائم القتل والسرقة ما لا عد له ولا حصر ، إلى أن يحكم عليه بالإعدام ، وفى السجن فى انتظار التنفيذ ، يتمكن من الفرار إلى إحدى جزر البحر الكاريبى ، حيث مزارع القصب المترامية ، التى يعمل فيها بنو جنسه من الزنوج ، وحيث يتمكن بمساعدة أحد المستعمرين

الإنجليز من خداع الزنوج البسطاء ، وتنصيب نفسه إمبراطوراً عليهم .. ولكنه لم يحكم شعبه بالحب والقانون ، بل حكمهم بالخوف والكراهية ، حكمهم باللاقانون ، لأنه تصور نفسه أكبر من القانون ، فهو يقول : « القانون لا ينطبق عليّ ؟ ! .. ألا تسمع ما أقوله لك يا « سيمزر » ؟ إن هناك لصوصاً صغاراً مثلك ولصوصاً كباراً مثلى .. السرقات الصغيرة يدخل أصحابها السجن ، آجلا أو عاجلا .. أما السرقات الكبيرة ، فإنها تجعل منك إمبراطوراً ، وتضعك فى قائمة المجد » .

ولأنه إمبراطور من صنع نفسه لا من صنع الشعب ، من صنع السرقات الكبيرة لا من صنع الكفاح الشريف ، كانت الأكذوبة عنده هى القانون ، والخرافة هى مصدر السلطات ، ولكى يحمى نفسه من غضبة الزنوج ، استطاع أن يوهمهم بأنه يملك قوى سحرية هائلة تتمثل فى تلك (الخرطوشة الفضية) التى لا يقتل إلا بها ، والتى لا توجد إلا عنده ، فالزنوج يقتلون بخراطيش من الرصاص ، أما هو فبخرطوشة من الفضة ، وليس لأحد أن يطمع فى شرف قتل (الإمبراطور جونز) إلا (الإمبراطور جونز) نفسه ، فهو يقول : « وإنها ضمن خدعتى الكبرى ، لقد أخبرتهم أننى صنعت خرطوشة فضية خاصة بى ، وأخبرتهم أنه عندما يجىء الوقت المناسب سأقتل نفسى ، وقلت لهم إننى الرجل الوحيد فى العالم الذى يستطيع أن يقتلنى ، فلا أمل فى أن يحاولوا قتلى » .

وتمت اللعبة واستطاع الإمبراطور أن ينعم بالطمأنينة على نفسه وماله وسلطانه ، وأن يتمشى بين الزنوج دون أن يطعنه زنجى حاقد من الخلف ، ودون أن يقتنصه جائع من وراء الأشجار . ولكن الزنوج لم يحتملوه ، ضاقوا به ، وبغطرسته وغروره ، وبدءوا يتهيئون للثورة عليه ، وكانت ثورتهم شيئاً عجيباً حقًّا .. فما قتلوه ولا سحلوه ولا دسوا له السم فى الطعام ، وإنما تركوا له البلاد وفروا إلى الغابات ، تركوه ملكاً بلا مملكة ، أمبراطوراً بلا شعب ، إلهاً بلا عبيد ، إذن فالثورة قد نشبت ، وليس على الإمبراطور ، إلا أن يبحث عن طريق للهرب .

والحقيقة أن الزنوج عندما تركوه ، لم يتركوه وحده تماماً ، وإنما تركوه لنفسه ، لمارد بشع جبار اسمه .. الخوف ، ويجد الإمبراطور نفسه طعماً تتنازعه المخاوف ، وفريسة تطاردها الأشباح ، ومع ذلك فلا فرار ، ولا أمل فى الفرار الأبواب كلها موصدة ، وليس أمامه إلا باب واحد ، هو باب الندم والاستغفار فهو يقول : « يا إلهى استمع لدعائى .. إننى أبدو كالخاطئ المسكين ، إننى أعرف أننى أخطأت ، أعرف ذلك ، فعندما أمسكت « جيف » وهو

يغش الزهر ، غلبنى الغضب فصرعته قتيلا .. يارب ، إننى أخطأت .. وهؤلاء الزنوج الحمق عندما رفعونى إلى كرسى الإمبراطور سرقت كل ما وقع فى يدى ... يا رب لقد أخطأت .. إننى أعرف ذلك .. وأنا شديد الأسف .. فسامحنى يارب .. سامح الآثم المسكين » .

وهكذا يستمر يصارع الخوف النابع من أعماقه .. والحيوان الذى يعوى فى داخله ، حتى يستبد به اليأس وينتحر .. ويموت .. وكما وقف « بروتوس » على جثمان « يوليوس قيصر » ، يقف « ليم » على جثمان غريمه .. الإمبراطور « جونز » ، وفى نوع من الرياء الساخر يقول : « حقًّا لقد فعلوا من أجلك الكثير يا « جونز » ، أنت الآن ميت كالسمكة ، أين عَظمتك ، وأين قوتك يا صاحب الجلالة ؟ وأين خراطيشك الفضية ؟ » .

القرد .. أو المستوى الاجتماعى :

فإذا انتقلنا من المستوى (السيكولوجى) إلى المستوى الاجتماعى ، استطعنا أن نلتقى بالإمبراطور « جونز » مرة ثانية ، ولكن فى صورة « يانك » بطل مسرحية (القرد الكثيف الشعر ..) إنها كما يقول « باريت كلارك » . سلسلة من المشاهد القصيرة ، تبدأ على ظهر الباخرة حيث ينتمى « يانك » ، وتنتهى فى حديقة الحيوان حيث يلاقى مصرعه ، أو ربما حيث ينتمى أخيراً .

وربما كانت هذه المسرحية أبلغ من السابقة فى قوة الدلالة ووضوح الفكرة .. ، فضلا عن روعة (التكنيك) وبراعة الحوار ، فها هنا مسرحية يترابط فيها الموضوع والهدف ترابطاً عضويًّا ، أما المعنى فكامن فى بنية المسرحية ، ظاهر فى الحوار ، وتستطيع المسرحية أن تستحوذ على اهتمامنا الفكرى بما تنطوى عليه من سخرية مأساوية ، وفكرة اجتماعية ، ومواقف غريبة ، وأصالة منقطعة النظير ، وإن غريزة حب الاستطلاع لدينا جميعًا لتنشط فى البداية ، ولكنها لا تجد الرضا التام إلا فى نهاية المسرحية ..

والمسرحية تروى قصة كفاح عامل السفينة « يانك » الذى يوقد النار فى جوف السفينة تحت سطح البحر ، ويقضى أيامه أمام الفرن ، يعرق ويحترق ، ويسف تراب الفحم ، وهو يعيش فى غرفة من حديد سقفها منخفض وجدرانها محاطة بالصلب ، وشكلها يشبه القفص الحديدى ، فيتقوس ظهره ، ويغزر شعره ، ويُغطى جلده بالسواد ، ويبدو وكأنه قرد . ومع ذلك فهو هادئ البال مرتاح الضمير لأنه أصيل ، ولأن مهنته لا يقوى عليها إلا الرجال .

ولأنه ينتمى لعالمه انتماءً كاملا . فهو أقوى من الصلب لأنه هو الذى صنع الصلب ، وأشد حرارة من النار ، لأنه هو الذى أوقد النار ، وأحسن حالا من ركاب الدرجة الأولى لأنه هو الذى ينقلهم من (ساوثمبتون إلى نيويورك) ، أسمعه يقول : « لا شك أنه بدونى يتوقف كل شىء ، بل يموت كل شىء .. الضوضاء ، والدخان ، وجميع الآلات التى تحرك العالم ، كلها تتوقف ولا يبقى بعدها شىء » .

ويحاول زميله « بادى » الساخط المتبرم أن يفسد عليه عالمه ، وينغص عليه حياته فيسخر من السفينة الشبيهة بالسجن ، ومن الموقد الشبيه بالجحيم ، ومن البحارة الذين يشبهون القردة الدميمة فى حديقة الحيوان ، أو الرجال الأذلاء فى سوق العبيد ، ولكن « يانك » يرد عليه مستنكراً : « عبيد ، يا للهول .. إننا ندير كل المصانع ، وكل الأغنياء الذين يظنون أنهم شىء ، هم ليسوا شيئاً فى الواقع ، إنهم لا ينتمون إلى شىء ، أما نحن الشبان فإننا فى الطريق ، إننا فى القاع ، ولكننا الكل فى الكل » .

وذات يوم تزور الأفران فتاة رقيقة كأنها ملكة فى ثيابها البيضاء ، إنها ابنة مليونير يملك نصف صناعة الصلب فى أمريكا ، ويملك أيضاً هذه السفينة بما عليها ومن عليها من الربان والمهندسين وعمال الأفران ، والحقيقة أنها فتاة من فتيات (البورجوازية) الكبيرة ، تعيش بلا هدف ، وتمضى بلا اتجاه ، وتقنع نفسها بأنها باشتراكها فى الأعمال الاجتماعية إنما ترفع من مستوى الطبقات الكادحة.وهى تنزل إلى فتحة الفرن لكى تكتسب تجربة جديدة ، وبينما هى تتفرج على الأفران وعلى العمال ، يقع نظرها على « يانك » وهو يجرف الفحم إلى فوهة الفرن ، وقد تقوس ظهره ، وانزاحت شفتاه عن أسنانه ، وأبرقت عيناه الصغيرتان بصورة وحشية ، فتخرج صيحة أليمة وتبتعد واضعة يديها أمام وجهها لتخفى منظره ، وتدوى الصرخة فى أذن « يانك » : (ما الذى جعلها تصرخ ؟) فيقول له صاحبه : « لقد أهانتك ، لقد قالت إنك قرد كثيف الشعر .. » وبيده الغليظة أقسم « يانك » أن ينتقم منها ومن طبقتها ، ينتقم لنفسه وللملايين أمثاله من القردة كثيفة الشعر ، فهو يقول : « قرد كثيف الشعر ؟ هيه .. لا ريب أنها كانت تنظر إلىّ بهذا المعنى ، قرد كثيف الشعر ، هذا هو أنا – هيه ؟ أيتها الفطيرة الهزيلة .. أيتها الشاحبة المتسكعة .. سأريك من هو القرد .. » .

لقد حطمت « ميلدرد » صورته المثالية عن نفسه ، الصورة التى كانت تجعل لحياته اتجاهاً

ومعنى ، والتى بدونها الآن ، أصبح عاطلا من أية قيمة ، عارياً عن أى شعور بالانتماء ، ومهما بذل من محاولات لاستعادة صورته المثالية ، فلن ينجح أبدًا ، أبدًا ولن يعود كما كان ، فقد طغت الصورة الحيوانية الجديدة على الصورة المثالية القديمة ، وغدت الضخامة التى كانت من قبل مدعاة لفخره ، هى ما يربطه اليوم بالحيوان وكل ما هو حيوانى .

وترسو السفينة فيتجه « يانك » إلى الشارع الخامس فى نيويورك ، لكى يثأر من طبقة الرأسماليين ، فالأمر كما قال له صاحبه ليس مسألة شخصية بينه وبينها ، بل مسألة طبقية بينه وبين الطبقة التى تنتمى إليها : « أليس ذلك هو ما جعلنى أحضرك إلى هنا .. لكى ترى ؟ كنت تنظر إلى الأمر بطريقة خاطئة ، وكنت تتصرف وتتكلم كأنها مسألة شخصية بينك وبين تلك البقرة العجفاء ، فأردت أن أقنعك بأنها لم تكن إلا ممثلة لطبقتها ، كما أردت أن أوقظ فيك وعيك الطبقى . وعندئذ ترى أنه ليست هى وحدها التى يجب أن تحاربها ، بل طبقتها كلها ، فهناك جمهور بأسره على شاكلتها أعماهم الله ! » .

وفى واجهة أحد المحال التجارية ، يجد « يانك » فراءَ النسناس معروضاً بألف دولار ، بأكثر من ثمن القرد الحى بأكمله ، بكل ما فيه من رأس وجسد وروح ، فيثور ويهجم على ذوى الياقات البيض ، فيحمله رجال الشرطة إلى السجن ، وفى السجن يحاول « يانك » عبثًا أن يثبت لنفسه وللآخرين ، أنه هو الصلب ، وهو البخار ، وهو الدخان ، وهو كل شىء . لقد فقد يقينه القديم ، ولم يعد أمامه من يقين جديد .. فالصلب تخلى عنه ، وبعد أن كان مصدر قوته ، أصبح سبب ضعفه وسقوطه وانهياره .

وهناك فى السجن يشير عليه أحد النزلاء بالانضمام إلى منظمة « العمال الصناعيين فى العالم » ، حيث يمكنه عن طريقها أن يحقق ما يصبو إليه من أهداف .. ولكن المنظمة ترفضه هى الأخرى ، وتظن أنه غير أصيل ، وأنه عميل لدى طبقة الرأسماليين ، وأنه حيوان خال من المخ ، أو قرد كثيف الشعر ، وبعد تلك المحاولة الفاشلة يدرك « يانك » الحقيقة التى لم يدركها من قبل ، وهى أنه هو نفسه المسئول عن العذاب الذى يعانيه ، « لا ميلدرد » ولا المجتمع ، « وهذا ما حدث لى الآن ، لم أعد أنبض بالحياة ، هكذا كان الصلب لى ، وكنت أملك العالم ، ولم أعد أملك الصلب ، وملكنى العالم .. » .

وبإحساس مرير بالضياع ، وشعور مؤس باللا جدوى واللا انتماء ، يدير « يانك » وجهاً مريراً هازئاً كأنه قرد يهذى للقمر .. « قل لى يا من فى علاك ، أيها الرجل على وجه القمر ،

إنك تبدو حكيماً ، فهل أجد عندك الجواب ؟ أسكب فى داخلى الحكمة والمعرفة الصحيحة ، وقل لى من أين أبدأ ؟ » .

وأخيراً يتجه « يانك » إلى حديقة الحيوان ، لعلها تكون أدفأ وأهدأ ، ولعله يستطيع أن ينتمى هناك ، لقد أصبح التقدم إلى الأمام بالنسبة له شيئاً مستحيلا ، إذن فلامفر أمامه من أن يتقهقر إلى الوراء سعياً وراء الانتماء ، ويقف أمام قفص (الغوريلا) ، يخاطبها بلهجة تحمل فى طياتها شعوراً عميقاً بالتعاطف : « أنا لست على الأرض ولا فى السماء أتفهمنى ؟ إننى فى الوسط أحاول أن أفصل بينهما متلقياً منهما معاً أعنف اللطمات ، وربما كان هذا هو ما يسمونه بالجحيم ، هه ؟ أما أنت فإنك فى القاع ، إنك أصيل ، لا شك أيتها الكتلة المحظوظة ، إنك أنت الأصيل الوحيد فى العالم ! » .

ويتفق مع (الغوريلا) على أن يقوما معاً بآخر محاولة للانتقام من المجتمع الرأسمالى ، ويكسر القفل الذى على باب القفص ، ويفتح الباب على مصراعيه ، وتخرج (الغوريلا) ويمد يده مصافحاً ، فتعانقه (الغوريلا) بنعنف حتى يُغمى عليه ، ثم تحمله إلى داخل القفص وتتركه ، وتنطلق . وبعد لحظات يفيق من إغمائه ، ويقف بصعوبة على قدميه ، ويمسك بقضبان القفص ويغمغم فى كلمات حزينة متقطعة .. « وأخيراً فى القفص ، هه ؟ » ثم ينزلق فى كومة على الأرض ويموت ، وتتصايح (النسانيس) فى عويل خافت حزين ، إذ ربما قد انتمى إليها أخيراً .. القرد الكثيف الشعر ..

وهكذا نرى أن تفكيرًا ذكيًّا نافذًا يكمن وراء « القرد الكثيف الشعر » وأن فلسفة « يانك ليست نابعة من خارج الموقف الإنسانى الفرد ، بل هى ناتجة عن آراء « أونيل » الخاصة فى الحياة والمجتمع ،وعلى أية حال ، فالفكرة تنبع من موقف إنسانى حتمى ، « ويانك » فى رأى « أونيل » ليس مجرد فرد ، بل هو رمز للإنسان ، ورغبته فى الانتماء ليست مجرد رغبة فردية ، بل هى مشكلة اجتماعية ، وهذا ماعبر عنه « أونيل » بقوله : « إن القرد الكثيف الشعر إنما هو رمز للإنسان الذى فقد الشعور بالانتماء مع الطبيعة ، هذا الانتماء الذى كان يتمتع به قديمًا كحيوان ، والذى لم يستطع بعد أن يكتسبه على مستوى روحى ، وهكذا يجد الإنسان نفسه واقفًا فى الوسط بين الأرض والسماء . مفتقدًا لهذا الشعور بالانتماء ، وهو يحاول أن يستعيد أمنه القديم ، ولكنه يتلقى طيلة محاولاته ضربات من كل من الأرض والسماء ، وقد عبر « يانك » عن هذه الفكرة من خلال كلماته ! » .

وهذا صحيح صحيح أن « يانك » يبقى رجلا ، له صفاته وسجاياه الإنسانية ولكن الصحيح أيضًا أنه رمز إلى جوار ذلك ، ولكن .. هل من الممكن أن يكون إنساناً ورمزاً فى آن واحد ؟ إن إنساناً مثل « هاملت » ، يمكن أن يرمز إلى بعض الخصائص أو المزايا الإنسانية ، بل يمكن أن يلخص فلسفة كاملة ، لكن الكاتب المسرحى عندما يعمد قاصدًا إلى استدعاء شخصٍ ما ليجعل منه ممثلا للإنسان أو الإنسانية،إنما يقلل بالضرورة من قيمة العناصر الإنسانية التى يحتوى عليها عمله الفنى ، وهذا ما تحاشاه « أونيل » تحاشياً ذكيًّا واعيًا على المستوى الثالث من مستويات بطله المسرحى ، المستوى (الميتافيزيقى) ، أو (الإله الكبير براون) .

الإله .. أو المستوى (الميتافيزيقى) :

إن (الإله الكبير براون) تصور طموح الإنسان وصراعه ، من أجل أن يثبت ذاته ، ويتوحد مع الطبيعة ، وذلك فى أسلوب شاعرى نشوان يصل أحيانًا إلى درجة الوجد الصوفى والانتشاء الروحى ، وكأنه أنشودة (أبوللو الدرامية) ، إنها نشيد انتصار (درامى) ، يتغنى بنضال الإنسان من أجل أن يوحد بين ذاته وبين الطبيعة .

ولهجتها من أولها إلى آخرها ذات فتنة غامضة ، وطريق الإنسان فيها ملتوية خلال وادى المأساة ، لكنها تنتهى إلى الانتصار ، وهذا ما عبر عنه « أونيل » بقوله : « إن (الإله الكبير براون) من بعض جوانبها مسرحية (أسرار) تدور حول سر الشخصية والحياة ، بدلا من أن تدور على موضوع بوليسى معقد ، إنها مسرحية لا تفهم بالعقل بل بالشعور والإحساس » .

والحقيقة أن (الإله الكبير براون) أكثر امتلاءً بإحساس الشاعر بالإيقاع وبالتناسق وبتنوع الحياة ، من أية مسرحية أخرى ، واللغة فيها تعبر عن ظلال لمعان نصف مفهومه ونصف محسوسة ، ومن الصعوبة بمكان وصفها فى جمل وعبارات ، فإذا لم تعبر ، ألحت إلحاحاً ، لكن الأسلوب إجمالا أكثر ملاءمة للموضوع .

إن « ديون أنطونى » واسمه مكون من « ديونيسيوس » .. الإله الإغريقى القديم « وأنطوان » .. القديس المسيحى المعروف ، إنما يمثل القبول الوثنى الخلاق للحياة وهو فى حرب أبدية مع الروح المسيحية الميالة لتقبل العذاب ، المتنكرة للحياة ، ذلك الصراع الذى يؤدى فى زماننا الحاضر إلى إرهاق الطرفين ، إلى كبت الجانب الخلاق فى الحياة وجعله عقيماً ، وإلى تشويهه بأخلاقية تحوله من صورة الإله « بان » إلى صورة « الشيطان » ثم إلى

« مفستوفوليس » الذى يسخر من نفسه من أجل أن يشعر بأنه حى ! .

لقد اجتمعت فى شخصه النزعة (الرومانسية) والنزوة الحسية ، فعاش حياته فناناً يتعبد لأوثان الحب والطبيعة والخير والجمال ، كما عاش ناسكاً يعتزل الحياة ويبتعد عن الناس ، ويعانى مافرضه على نفسه من « ماسوشية » فتاكة ، قضت عليه فى نهاية الأمر ، ولكنه يموت ، وعلى محياه الوسيم ابتسامة السرور المتألم أو الفرح الحزين .

« ومارجريت » هى السلالة الحديثة المباشرة « لمارجريت الفاوستية » ، أو « مارجريت » المنحدرة من (رواية فاوست) للشاعر العظيم « جوته » ، إنها المرأة الخالدة التى تنعم بفضيلة البساطة ، وتحيا حياة الفطرة ، وتسهو عن كل شىء إلا عن الوسائل التى تتوسل بها إلى تحقيق غايتها فى الحياة ، أو غايتها من الحياة ، وهى المحافظة على النسل ، والإبقاء على الذرية .

« وسيبل » هى التجسيد الحى « لسيبلى » .. رمز الأرض الأم ، وهى « المومس » المنبوذة التى تعانى العزلة والعطش فى عالم من القوانين غير الطبيعية ، ولكنها تجد الألفة والارتواء عند أتباعها من المنبوذين ، أولئك الذين راحوا ضحايا ما فرضوه على أنفسهم من قوانين ، فهى التى تلهم « ديون أنطونى » إيمانه بالحياة من حيث هى حياة ، وهى التى تتلو على روح « براون المحتضر : « أبانا الذى فى السموات .. » .

أما « براون » .. (الإله الكبير براون) ، فهو الأسطورة المادية لإله العصر الحديث الذى يسمونه النجاح ، وهو يقيم حياته على الأشياء الخارجية ، الأشياء (البرانية) ، أما داخله ففراغ ويباب ، إنه مخلوق غير مبدع ، ذو أخاديد اجتماعية سطحية ، وهو نتاج عرضى ، ألقاه تيار الرغبة الأبدى العميق فى بحيرة راكدة المياه ، وهو يؤكد وجوده على حساب الآخرين ، يشترى الحب دون أن يحب ، ويشترى الحياة دون أن يحيا ، ويشترى الإبداع ولا قدرة له على الإبداع . ولذلك نراه يموت ، عندما ينقطع مورد رزقه ، عندما يجف بين يديه نهر النجاح وكان يجب أن يموت لأنه توهم أنه يستطيع أن يقضى على الحب والإبداع ، ولكن الحب والإبداع هما منبعا الوجود والحياة ، والحياة لا تموت ، والوجود لا يكون للعدم .

وهكذا على صدر « سيبل » ، رمز الأرض الأم ، ورمز الحنان والرحم والولادة من جديد ، يموت (الإله الكبير براون) ، وعلى شفتى « سيبل » يعزف « أونيل » نشيد الحياة : « أبدًا يعود الربيع حاملا فى صلبه الحياة .. أبدًا يعود .. أبداً .. أبداً ... يعود الربيع ، وتعود الحياة ، ويعود الصيف والخريف والموت والسلام ، وأبداً ... أبداً يعود الحب

والحمل والولادة والألم .. ويعود الربيع حاملا فى صلبه قدح الحياة ... حاملا تاج الحياة المتألق المجيد » .

* * *

إن « يوجين أونيل » ، الكاتب المسرحى العملاق ، لم يكن فحسب صرخة فى وجه عصره ، بل صرخة فى وجه كل العصور ، لأنه لم يكن فحسب كاتباً لعصره ، بل وكاتباً لكل العصور ..

الصرخة العاشرة

« ألبير كامى »

الإنسان ... ذلك المستحيل

« اخترت العدالة لكى أظل وفيًّا للأرض ،
ومازلت أومن بأن هذا العالم ليس له معنى يعلو
عليه ، ولكننى أعلم أن هناك شيئاً فى العالم ، له
معنى .. وذلك هو الإنسان » .

« البير كامى »

مات عبثاً ، وهو الفيلسوف الذى عاش طوال حياته القصيرة ينادى بفلسفة العبث ..

ففى يوم الاثنين ، الرابع من يناير عام ١٩٦٠ ، وفى الساعة الثانية والربع ظهراً ، اصطدمت سيارة تسير بسرعة جنونية على طريق (سانس باريس) بشجرة من أشجار البلوط ، وأسفر الاصطدام عن حادث مروع ، فبين حطام السيارة عثر على امرأتين فى حالة إغماء ، وسائق مصاب مات بعد الحادث بأربعة أيام ، هو الناشر الفرنسى الشهير « ميشيل جاليمار » ، وشخص رابع مات للحظته ، والدم ينزف من رقبته ، وعلى وجهه أمارات الدهشة ، وفى إحدى عينيه علامة استفهام ، وفى العين الأخرى ، علامة تعجب ؟ .. وحين فتشوا جيوبه ، وجدوا بها بطاقته الشخصية ، وعليها هذه الكلمات :

(ألبير كامى) ... كاتب ، ولد فى ٧ نوفمبر ١٩١٣ ، فى موندوفى ، مديرية قسطنطينية) .

ولم يكن أمام مثقفى العالم كله ، إلا أن يعلنوا الحداد الفلسفى والروحى على المفكر الفيلسوف الذى عانى أمراض عصره وحاول أن يجد لها الدواء ، وعلى رجل السياسة والأخلاق الذى طالما ناضل من أجل قضايا الكرامة والعدالة والحرية ، وعلى الأديب الروائى المسرحى الذى أثقل ضميره البحث عن مصير الإنسان ، وعلى الكاتب الصحفى الذى عاش

وقلبه ينبض بمأساة الجيل .

ولم يجد مثقفو العالم كله ، العزاء فى تلك الكلمات العشر ، التى كان « ألبير كامى » يحبها أكثر من غيرها ، ألا وهى : (العالم ، العذاب ، الأرض ، الأم ، الناس ، الصحراء ، الشرف ، البؤس ، الصيف ، البحر) .

وإنما وجدوا العزاء فى الكلمات الثلاث التى لخصت حياة « ألبير كامى » وفكره ، وكأنما هى أقانيمه الثلاث ، وهى .. (العبث ، والتمرد ، والثورة) ..

غير أن العزاء الحقيقى لكل مثقف هو أنه كان له شرف الانتساب إلى العصر الذى عاش فيه « ألبير كامى » ، بحيث كان قلبه ينبض وقلب هذا الرجل فى عصر واحد .

حياته هى حياة أبطاله ..

إن حياة « ألبير كامى » وكتاباته وجهان لحقيقة واحدة ، أوهما وجه واحد لحقيقة واحدة ، فحياته هى حياة أبطاله ، بحيث لا يمكننا أن نفرق بين الإنسان « ألبير كامى » الذى حمل آلام العصر على كتفيه وتحملها بكل الشجاعة والشرف ، وبين أبطال مثل « سيزيف ، وكاليجولا ، وميرسو ، وريو » ممن مضوا فى طريق الأمانة والعدالة إلى أقصى مدى ، وتحملوا ببطولة لا تخلو من تضحية عذابات الطريق .

لقد قذف « بألبير كامى » وسط صراعات العصر ، وهو عصر مزقه التناقض ، وانفصلت فيه السياسة عن الأخلاق ، والقيم عن المجتمع ، والفكر عن الحياة ، وبالتالى بات العصر يؤمن بموت القيم التى تعتبر بمثابة الوسيط بين الله والإنسان ، والتى كان من شأنها جلب الطمأنينة إلى ما سبق من تمرد إنسانى ، فليس هم العصر مجرد القول بأن بعض القيم قد أصبحت عارية من كل معنى ، بل راح ينزع إلى نبذ احتمال وجود القيم على أى صورة من صور المطلق ، ولهذا كانت القضية الكبرى التى واجهت « ألبير كامى » هى خلق قيم جديدة فى عالم متناقض ، دون بعث الحياة فى القيم التقليدية القديمة ، التى عفى عليها التاريخ .

وكان عسيراً على « ألبير كامى » فى عالم متناقض يفتقر إلى صفة التعالى ، أن يخلق قيماً جديدة دون أن يبدأ بجعل التناقض نفسه قيمة من القيم ، ومن ثم راح يستبدل موت القيم الإنسانية بالتأكيد المستمر على حقيقة المسئولية الإنسانية ، وبالتالى فإن الصورة التى انبثقت فى أعماله الفكرية والأدبية ، ليست إلا صورة البطل وقد حرم من كل عون (ميتافيزيقى) ،

فليست هناك قوى خارقة يهيب بها ، ولا قيم متوارثة يرتكن إليها ، فهو قد ترك ليصوغ قدره بنفسه ، وينسجه وفق هواه ، وحيداً بلا عون أو نصير .

وهذا معناه أن أدب التمرد لا يقدم الحياة على أنها وضع مستقر ، بل وضع فى طريقه إلى الاستقرار ، وتلك هى التجربة التى يكابدها الوجود الإنسانى ، والتى يسميها « جان بول سارتر » : العذاب . وتلك هى مسئولية كل فرد من الأفراد ، والتى يطلق عليها كذلك لفظ : الحرية . وتلك أخيرًا هى الصورة التى رسمها « أندريه مالرو » للوضع الإنسانى وهى الأساس الذى يقوم عليه ما أسماه : المصير .

وتلك هى دنيا « ألبير كامى » .. إنها الدنيا التى يقيم فيها « ميرسو » .. الغريب ، والتى يقيم فيها « دكتور ريو » الذى يصارع طاعونًا لا تزال طبيعته رمزاً مجهولا ، وهى الدنيا التى يرمز لها (بصور البق ، والحجر الصحى ، وحالة الحصار) . إنها الدنيا التى قضى على كل فرد فيها كما قضى على « سيزيف » أن يدفع بحجر العبث إلى أعلى سفح شديد الانحدار ، ليعود فيندفع مرة ثانية فيدفعه من جديد .

وبنفس الدرجة التى لا يتنكب بها « كامى » دليل التناقض أوما يسميه العبث ، لا يقنع بمجرد السخط أو الاستسلام ، فنرى البحر الشاسع كما نرى السجن الرهيب رمزين أساسيين فى أدبه . لهذا كله ، كان لزاماً عليه ، وقد حمل فى كيانه كل صراعات العصر ، أن يتجاوزها بحماسه العاطفى المتوهج وحسه الأخلاقى الشجاع ، فيستنكر كل فعل يؤدى إلى عذاب الإنسان ، ويوقظ فى النفوس معنى العدالة والأمانة والشرف ، ويعمل على إعادة السياسة مرة أخرى إلى حرم الأخلاق ، ويقف فى صف الأخلاقيين الفرنسيين الكبار فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ويكون كما وصفه « سارتر » بحق ، آخر خلفاء « شاتوبريان » وأكثرهم حكمة وشجاعة .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل العدل والأمل ، والنبل والشرف ، والأمانة والعدالة ، تخرج من فم « ألبير كامى » لتسيل على قلمه ، وينطق بها أبطاله ، وتبشر بسعادة بشرية من نوع جديد .

تراجيديا الإنسان والعصر :

وبمقدار ما كانت حياة « ألبير كامى » هى حياة أبطاله ، كانت الأحداث المعلمة فى حياته

هى المداد الذى كتب به أعماله ، وهو مداد ينزف عرقاً ودماً ، ليرسم فى النهاية تلك اللوحة المأساوية للحوار المتبادل بين الإنسان وعصره ، وهو الحوار الذى لخصه «ألبير كامى» فى بداية كتابه (أسطورة سيزيف) بهذين البيتين من أغنية بندار :

«يا نفسى الحبيبة لا تنزعى إلى الحياة الأبدية ، بل استنفذى الممكن حتى النهاية» .

وكانت حياة «ألبير كامى» بالفعل محاولة لاستنفاد الممكن حتى نهايته ، وإن لم يغب القدر الإنسانى عن أفق هذه الحياة لحظة واحدة وكأنما كان لها بالمرصاد ، حتى كانت مأساة موته .. هذا الموت الظالم .. هذا الموت المستحيل .

ومع أن «ألبير كامى» نفسه لم يكن يستحسن خلق الأساطير والتشويق الصحفى حول حياته وشخصيته ، وكان يؤثر أن يجد الناس فى كتبه وكتاباته ما يهمهم أن يعرفوه ، فإننا نستطيع أن نستخلص من سيرة حياته تلك الخطوط والظلال ، بل والألوان التى أسهمت فى رسم تلك اللوحة (التراجيدية) المسماة .. «ألبير كامى» .

فقد وُلد فى السابع من نوفمبر عام ١٩١٣ فى مدينة (مندوفى) التابعة لمديرية (قسطنطينية بالجزائر) ، وكان أبوه «لوسيان» عاملا زراعيًّا لقى مصرعه بعد عام واحد من مولد ابنه الثانى «ألبير كامى» ، فى معركة (المارن) فى الحرب العالمية . «مارن .. جمجمة مفتوحة .. أعمى .. أسبوع طويل فى صراع مع الموت ..» .

أما أمه فتنحدر من أصل أسبانى ، وكم من مناسبة أفصح فيها «كامى» عن الراحة (الرومانسية) التى أمده بها هذا الأصل الأسبانى غير المباشر ، وقد نزحت أسرته بعد وفاة عائلها إلى حى فقير مكتظ بالسكان فى مدينة الجزائر ، حيث عاش «كامى» مع أمه وجدته لأمه وخاله وأخيه الأكبر فى شقة مكونة من غرفتين ، وراحت أمه تعمل خادمة فى بيوت الأغنياء لتعول هذه الأسرة ، وقد وصف «ألبير كامى» الجو العام لهذه الفترة من حياته فى كتابه (الظهر والوجه) بقوله :

«شد ما يشغلنى التفكير فى غلام كان يعيش فى أحد الأحياء الفقيرة .. ياله من حى ويالمنزله من منزل .. لم يكن يتألف إلا من طابق واحد ، ودرج لا يعرف النور . وحتى يومه هذا ، وعلى الرغم من مرور سنين عديدة ، يستطيع هذا الغلام أن يتحسس طريقه إلى هناك فى أحلك الليالى ، وهو يعرف أن فى استطاعته قفز هذه الدرجات دون أن يتعثر أبداً . لقد تملكه البيت وسيطر على مشاعره ، ولا زالت قدماه تعرفان المسافة بين الدرجتين من درجات

السلم بالإحساس المجرد ، ولا زالت يداه تهلعان من قضبان الدرابزين هلعاً غريزيًّا لا يقهر ، وذلك بسبب ما يجرى فوقها من الصراصير » .

والتحق « كامى » بمدرسة ابتدائية محلية عام ١٩١٩ بقى فيها حتى عام ١٩٢٤ ، حيث لفتت موهبته نظر أستاذه « لوى جرمان » الذى تعهده بالتشجيع حتى حصل على منحه دراسية بمدرسة « الليسية » ظل « كامى » يتردد عليها حتى حصل على شهادة (البكالوريا) عام ١٩٣٠ ، وفى أثناء دراسته اشترك فى فريق كرة القدم ، واهتم بالمسرح ، وطمح إلى دراسة الفلسفة ، ولعل « كلامنس » وهو الشخصية الرئيسية فى رواية (السقطة) التى كتبها (ألبير كامى) ، يعبر تعبيراً بالغ الصدق عن هذه المرحلة فى حياة « كامى » ، فيقول :

« لم أكن صادقاً فى إحساسى وحماسى إلا عندما كنت أمارس الألعاب الرياضية ، وعندما كنت أخدم فى الجيش فأقوم بتمثيل المسرحيات التى نؤديها بقصد المتعة والترفيه . وحتى فى يومى هذا .. أخال المكانين الوحيدين فى العالم اللذين أشعر فى رحابهما بالبراءة هما الاستاد وقد اكتظ بالمتفرجين فى مباراة يوم الأحد ، والمسرح الذى أكن له حباً لا مثيل له فى القوة والتطرف » .

دفاع عن الشمس :

وحاول « كامى » مواصلة دراسته الجامعية على أساس من عدم التفرغ ، حتى حصل على (ليسانس) فى الفلسفة من جامعة الجزائر ، بعد أن أعد رسالة عن العلاقة بين الفلسفة اليونادية والفلسفة المسيحية ، ممثلة فى « القديس أوغسطين » والفيلسوف « أفلوطين » . وفى عام ١٩٣٧ عاوده مرض التدرن الرئوى فعاقه عن الحصول على درجة « الاجريجاسيون » وانتهت دراسته الجامعية عند هذا الحد ، لتبدأ دراسته فى كتاب الحياة .

وكانت سنوات شاقة ، مارس فيها « ألبير كامى » مختلف الحرف الصغيرة ، فعمل تارة فى بيع قطع غيار السيارات ، وتارة فى مكتب سمسار لأعمال التجارة البحرية ، وتارة فى إحدى الوظائف فى مكتب للأرصاد الجوية ، إلى أن التحق بوظيفة صغيرة فى بلدية المدينة ، اضطر إلى التخلى عنها بعد أن كتب تقريراً عن سكان منطقة القبائل ، كشف فيه عن الكثير من جوانب الإنسان العادل عند « ألبير كامى » ، فضلا عن أولى مواقفه الشجاعة التى دافع فيها عن إحدى قضايا العصر ، قضية سكان منطقة القبائل من العرب ، الذين يعيشون فى

« بؤس » وجوع يقصر عن مداهما التعبير ، فى حين يعيش المستوطونون من الفرنسيين عيشة البذخ والاستغلال ، على زعم أن شعب القبيلة يعرف كيف يتكيف مع البؤس ، ولا يحس بنفس الاحتياجات التى يحس بها الأوربيون .

وكان موقفاً عادلا وشجاعاً ذلك الذى اتخذه « ألبير كامى » ، عندما واصل حملته من خلال جريدة « جمهورية الجزائر » التى كان يعمل بها محرراً صحفيًّا تحت رياسة « باسكال بيا » ، فاضحًا المستعمر الفرنسى ، كاشفاً عن زيف منطقه وبطلان دعواه ، مستنكراً الظلم من بلد يدعى أنه يحارب الظلم فى غيره من البلدان ، ويتشدق بشعارات .. الحرية والإخاء والمساواة .

وكان « ألبير كامى » يتصور أن مصيره قد ارتبط بالجزائر ، أرض الشباب ، والبحر ، والشمس الباهرة ، وأن واجبه يحتم عليه أن يساهم فى بزوغ حضارة جديدة ، حضارة ذات شخصية فريدة ، حضارة يشترك فى صنعها العرب والمستوطنون الفرنسيون ، وكان قد استطاع فوق أرض الجزائر ، وتحت شمسها المشرقة ، وبعد أن أسس فرقة مسرحية من الهواة سماها « مسرح الجماعة » كان يقوم فيها بدور الممثل والمؤلف والمخرج جميعاً ، استطاع أن يكتشف الحقيقة المزدوجة ، الحقيقة المتمثلة فى ثنائية إقليم البحر المتوسط ، والتى عبر عنها فى أولى مؤلفاته (الظهر والوجه) حيث تراه يؤكد الصلة الوثيقة بين هاتين الناحيتين من التجربة التى عاشها حتى النخاع ، الفيض الغزير من الشمس والبحر فى مقابل عقم الإنسان وفقره ، الاستغراق الممتع فى ملذات الحس فى مقابل الموت الذى يبدو أكثر إيحاءً بالرعب والمأساة ، انتعاش الرغبة والحنان فى مواجهة حقيقة العزلة الإنسانية .

وهكذا .. هكذا فى كل لحظة على أرض الجزائر ، نجد أن السعادة والشقاء يؤكد كل منهما الآخر ، ويرجع السبب فى عنف موقف « ألبير كامى » من كل منهما ، إلى التناقض الكامن فى وجودهما معاً متلازمين .

ولكن هذه الآمال جميعاً ، سرعان ما ضاعت سدى ، لأن « كامى » دفع ثمن هذا التقرير وظيفته الصغيرة فى بلدية الجزائر ، وعمله الصحفى فى جريدة « جمهورية الجزائر » كما كسب عداء المستوطنين الفرنسيين الذين أرغموا الحاكم العام لمدينة الجزائر ، على طرده منها وترحيله إلى باريس .

دفاع عن النور :

وعاد« كامى » إلى باريس عام ١٩٤٢ ، ليعمل محررًا صحفيًّا فى جريدة « بارى سوار » ، ولكن الحرب العالمية كانت قد اشتعلت ، وبدأ الزحف الألمانى يغزو أوربا ، ويحتلها بلدًا وراء بلد ، حتى سقطت باريس ، واحتل (النازى) فرنسا ، فانضم « كامى » إلى حركة المقاومة السرية فى باريس ، ورأس تحرير جريدة « كفاح » التى جعلت شعارها (من المقاومة إلى الثورة) .

وامتد الاحتلال (النازى) لفرنسا أربع سنوات « وكامى » يتحداه بكل قواه ، ويناضله فى كل مناسبة ، ويواجهه بالكلمة الجريئة والموقف الشجاع ، وظل يحرر المقالات الاقتصادية لجريدة « كفاح » التى يدعو فيها الفرنسيين إلى مكافحة الظلم ومقاومة العدوان ، والوقوف فى وجه قراصنة العصر ، وذلك كله بسلاح العدل ، فلئن كان القدر البشرى ظالماً ، فقدر الإنسان هو أن يكون عادلا .. العدل .. ذلك المستحيل ، أوكما قالت « دورا » فى مسرحية (العادلون) : « ولكن ، لا .. هذا هو الشقاء الأبدى ، نحن لسنا من هذا العالم ، نحن عادلون . هناك دفء لم يخلق لنا .. آه .. وارحمتا للعادلين .. » .

ويرد عليها « كاليف » فى ذات المسرحية : « إننا نقتل لكى نبنى عالماً لا يقتل فيه أحد ، نحن نقبل أن نكون مجرمين لكى تمتلئ الأرض من بعدنا بالأبرياء .. » .

لقد قاوم « ألبير كامى » الاحتلال (النازى) بكل قواه ، واشترك فى حركة المقاومة السرية ، ومضى مع رجالها على الطريق الموحل ، وجرب معهم جراح العصر ، وعذابات الضمير ، وواجه معهم المصير المشترك ، وتعلم كيف يتمرد على الظلم ويثور على الجريمة مصداقاً لهذا (الكوجتيو) الذى صاغه « ألبير كامى » ، وكأنما خلق للقرن العشرين : « أنا أتمرد فنحن إذن موجودون .. » .

وكان من جراء هذا كله ، أن تحررت باريس فى عام ١٩٤٤ ، وتولى « ألبير كامى » تحرير جريدة « كفاح » العلنية بعد أن كانت جريدة سرية ، وسرعان ما استقال من رئاسة تحريرها واعتزل الصحافة ، لكى يتفرغ لقضايا الفكر والفن والأدب ، وإن ظل دائماً يعبر عن رأيه فى القضايا الملحة على ضمير العصر ، وذلك فى المقالات التى جمعها فيما بعد ، فى كتابه « مشكلات معاصرة » حيث عالج مشكلات التسلح الذرى ، والحرب الباردة ، واستنكر

الإرهاب الاستعمارى فى مدغشقر ، والاستيطان الاستعمارى فى الجزائر ، وأيد الثورات الوطنية فى قبرص والمجر وبولندا وألمانيا الشرقية .

وجاء عام ١٩٥٢ ، العام التالى لظهور كتابه (المتمرد) الذى أحدث ضجة ثقافية كبرى ، وأسفر عن النزاع الحاد بينه وبين صديقه « جان بول سارتر » ، وهو النزاع الذى أفصح عن التناقض الجذرى العميق بين الصراحة الفكرية لدى « سارتر » والحماس الأخلاقى لدى «كامى » ، ولكن النزاع سرعان ما تصاعد فصار هجوماً مرًّا على صفحات مجلة « الأزمنة الحديثة » اشترك فيه إلى جانب « سارتر ، فرنسيس جانسون ، وسيمون دى بوفوار » ، مما أدمى قلب «كامى » بأعمق الجراح ، فاتخذ فى نوفمبر من نفس العام أجراءً سياسيًّا هو استقالته من منظمة « اليونسكو » على أثر السماح لأسبانيا بالانضمام إلى عضوية المنظمة . وبعدها لاذ « ألبيركامى » بالصمت والعزلة ، إلى أن كان عام ١٩٥٧ الذى منح فيه جائزة (نوبل للآداب) . فكانت تتويجًا لفكر « ألبير كامى » وأدبه بعدما عاش حياته ابناً وفيًّا للأرض ، يغنى للبحر ، ويفرح بالشمس ، ويمجد النور .. النور الذى طالما ألهب فيه الإحساس بالسعادة والفرح بالحياة ، وحدد له طريقه فى مقاومة كل قوى الظلم والظلام .

« فى أحلك ظلمات العدمية التى تحيط بنا ، حاولت دائماً أن أبحث عن الطريق المؤدى إلى التغلب عليها ، لا عن فضيلة أونبل نادر ، بل عن وفاء غريزى للنور الذى وُلدت فيه ، ومنه تعلم الناس منذ آلاف السنين أن يرحبوا بالحياة حتى فى ساعة الألم والعذاب » .

ولكن الحياة هى التى ودعت « ألبيركامى » ، قبل أن يقول كلمته الأخيرة ، وهو الذى قال عن نفسه فى أخريات أيامه « إننى مازلت فى بداية أعمالى .. » .

من العبث إلى التمرد :

العبث والتمرد والثورة ، هذه إذن هى المحاور الرئيسية الثلاثة فى آثار «ألبيركامى » الفكرية والأدبية ، أما العبث فقد عالجه فى رسالته الفلسفية (أسطورة سيزيف) ، ثم عاد وصوره أدبياً فى رواية (الغريب) ، ودراميًّا فى مسرحية (كاليجولا) ، وعلى عتبة (أسطورة سيزيف) ، يضع « ألبير كامى » فكرة الانتحار ، باعتبارها الينبوع الذى يصدر عنه اتجاهه الفكرى كله . وهو هنا ليس قضية (دراسة) ، وإنما قضية (استغلال جواب) على حد تعبير « روبير دولوبيه » .

فالانتحار يطرح قضية (معنى الحياة) ، وهو يعنى بكل بساطة (الاعتراف بأن الحياة لا تستحق أن تُعاش) . ولكن «كامى» يرفض الانتحار ، ويرى أن الحياة وإن لم يكن لها معنى ، فهى مع ذلك ينبغى أن تُعاش ، وهذا التناقض هو الذى يفجر الإجابة الخاصة «بألبير كامى» ، ويبرز بطولته منذ الآن .

وليس ذلك لأنه يؤمن بالعقل ، وقدرته على اختراق الحجب ، والنفاذ إلى الأسرار التى تضفى معنى على هذا الوجود ، الذى يبدو عارياً من كل معنى ، وإنما لأنه لا يريد أن يتخلى عن هذا العقل على الرغم من قصوره الواضح من ناحية ، ولأنه يرغب من ناحية أخرى فى التذرع بجميع أسلحة المنطق إزاء ما يسميه (صمت الكون ..) .

ولكن .. إذا لم يجد الإنسان للوجود معنى ، واستولى عليه الشعور بعبث الحياة – فهل ينبغى أن يدعوه ذلك إلى الانتحار؟

هذه هى المسألة التى يعدها «ألبير كامى» أخطر المسائل الفلسفية جميعاً ، فالبحث فيما إذا كان العالم له ثلاثة أو أربعة أبعاد ؟ أو فيما إذا كان الفكر سابقاً أو لاحقاً للمادة ؟ أو فيما إذا كان الكون محدوداً أو غير محدود ؟ كل هذه المسائل توشك أن تكون هزلا وتهريجاً إذا قيست بالمسألة الجوهرية ، وهى مسألة الحياة ، هل تستحق أو لا تستحق ما يبذل من أجلها من عناء ومعاناة ؟

وقد يكون القول بعبثية الحياة ، وتجرد الكون من كل مغزى ، شيئاً قديماً عرفه الحكماء وردده الفلاسفة ، ولكن هذه الحكمة غالباً ما كانت تتخذ صورة النهاية التى ينتهى عندها الفكر ، أو الخاتمة التى ترسو على شاطئها التجارب ، أما «ألبير كامى» فيعدها بداية المعركة الفلسفية أو مطلع الفكر الحر .

فهذا التغافل عن حقيقة الموت ، وهذا التعلل الساذج بتحقيق الآمال ، وهذا الغرور المضحك الناتج عن النجاح ، وهذه الضحكة البلهاء التى تعبر عن السعادة ، كل هذا يزدريه «ألبير كامى» ، ويراه نفاقاً وخداعاً للذات وتجاهلا للحقيقة الجوهرية المروعة التى تواجه الفكر الواعى ، ألا وهى تجرد الوجود من كل معنى ، وما يتبع ذلك من شعور بعبث الحياة .

ولكن كيف ينشأ الشعور بالعبث لدى الإنسان ؟ أو بالأحرى كيف يجد الإنسان نفسه واقعاً فى قبضة الشعور بالعبث ؟

الواقع أن «ألبير كامى» يشبه نشأة الشعور بالعبث بمولد عاطفة الحب فى قلب الإنسان ،

كلاهما يهبط على الإنسان من حيث لا يدرى ، إنه شعور مفاجئ وبائس فى نفس الآن ، ذلك لأنه ليس هناك ما يهيئه ، ولأنه يظهر فى أتفه مظاهر الحياة اليومية أو السلوك المعتاد ، عند منعطف شارع ، أوفى داخل مطعم ، أو على محطة المترو . ومع ذلك فإن كل شىء يتغير نتيجة لهذا الشعور ، الذى هو تجربة شخصية خالصة يصعب نقلها إلى الآخرين .

ويصف « ألبير كامى » شعور العبث فى بضعة كلمات ، شديدة الإيجاز ولكنها قوية الإيحاء : « نهوض ، ترام ، أربع ساعات فى المكتب ، غداء ، ترام ، أربع ساعات عمل ، عشاء ، نوم ، الاثنين ، الثلاثاء ، الأربعاء ، الخميس ، الجمعة والسبت على النمط نفسه ، ونفس الطريق .. كل يوم .. وراحة معظم الوقت » .

وهكذا .. هكذا تمر الأيام ، يتلو بعضها بعضاً ، والإنسان يكرر هذه العملية ، أسبوعاً بعد أسبوع ، بل عاماً وراء عام ، وقد يكون الإنسان راضياً عن نفسه أو غير راض ، ولكنه مستسلم على كل حال لمصيره ، مذعن لدورة الزمن ، وإذا بيوم يأتى فيطرأ عليه طارئ مفاجئ ، قد يحدث ذلك وهو يشعل سيجارة ، أو يعبر شارعاً ، أو ينتظر الترام ، وإذا بعجلة الزمن تتوقف ، وإذا بساق الرجل لا تساق إلى حيث اعتادت ، وإذا بيده تأبى أن تقوم بما ألفت من أعمال ، وإذا بفكره يتوقف عن المضى فى التفكير . إنه نوع من الملل ، نوع من السأم ، نوع من النفور ، شىء ما حزين يستولى على كيان الإنسان فيشل هذه الآلة عن دورانها المعهود ، ويطرح على ذهنه السؤال عن جدوى هذا السعى ، ومغزى هذه الحياة ، وإذا بالجواب السالب ، الجواب النفى ، إنه لا جدوى هناك ولا مغزى ، قبض الريح وحصاد الهشيم ..

ومن هنا تبزغ فكرة الانتحار .. إلا أن المنطق فى فلسفة « ألبير كامى » لا يكشف عن رابطة حتمية بين الشعور بعبث الحياة وبين التفكير فى الانتحار ، لأنه ليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، فضلا عن أنه فى الإقدام على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبى بجدية الحياة ، وبأننا نأخذها مأخذ الجد ، وفى هذا ما يناقض القول بعبث الحياة . وهذا معناه أن الحياة تقتضى نوعاً جديداً من البطولة ، بطولة لا تعرف الأمل ولا تعرف الندم ، وإنما تعرف التمرد باستمرار ، وهو نقيض الزهد أو الاستسلام أو الإذعان .

وهذا هو البطل « سيزيف » .. إنه أسمى من العذاب وأسمى من الأمل ومن اليأس جميعاً ، فهو يعلم أولا أنه محكوم عليه ، وهو يعلم أن هذا الحكم لا رجعة فيه ، وأن هذا

العذاب مدى حياته أومدى حياة الآلهة ، ولكنه مع ذلك يرفع الحَجَر إلى أعلى الجبل ، ويلاحقه إذا نزل إلى السفح ، وينحنى عليه ويحرص على ألا يسقط من بين يديه .

إنه يؤدى هذا العذاب كما لو كان واجباً مقدساً يمارسه بلا أمل ولا يأس ، لأن الأمل واليأس شيء واحد ، فمن يأمل فى شيء معناه أنه يائس من شيء ، إن صَلاتَه اليومية أن ينحنى على الحجر ، ويرفع رأسه إذا سقط . إنه يقاوم المستحيل ، ويعلم أنه يقاوم المستحيل ، ومع ذلك يستمر فى مقاومة المستحيل .

من التمرد إلى الثورة :

ولكن هل معنى هذا أن « ألبير كامى » يبشر بالعبث ، وينادى بالمستحيل ؟

كلا بطبيعة الحال ، فإن رفض « كامى » لفكرة الانتحار ، باعتبارها خيانة للأرض ، وللبحر ، وللنور ، ولشرف الإنسان ، وللحب قد يكون الحقيقة الأولى فى هذا الوجود ، وإيمانه بعدالة الإنسان وحقه فى السعادة ، كل هذا يجعل من العبث بداية تدعو إلى تجاوزه ، ومن المستحيل خطوة نحو الممكن . وهذا ما عبر عنه « كامى » بقوله : « لو سلم الإنسان بأنه ما من شيء ذى معنى ، فلابد من الانتهاء إلى استحالة العالم » .

العبث إذن نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفاً أو غاية ، إنه نوع من (الشك المنهجى) الذى وجدناه عند « ديكارت » ، بل إن (أسطورة سيزيف) ، يمكن أن تعد (مقالا فى المنهج) كُتب لعصرنا الحاضر ، وهذا ما عبر عنه « كامى » بقوله : « عندما حللت الشعور بالعبث فى (أسطورة سيزيف) ، كنت أبحث عن منهج لا عن مذهب ، كنت أمارس (الشك المنهجى) ، وكنت أفتش عن هذه اللوحة البيضاء التى يشرع الإنسان على أساسها فى البناء » .

ومن هنا كان انبثاق التمرد فى فلسفة « ألبير كامى » ، فالفكر الذى أدى به إلى العبث كان يفترض أن ينتهى به إلى التمرد فى وجه هذا العبث نفسه ، وكما أدى فعل (الشك المنهجى) عند « ديكارت » إلى الفكر ، ومنه إلى إثبات الوجود ، فإن التمرد ينتهى عند « كامى » إلى الحقيقة الموضوعية التى تثبت وجود (الأنا) ثم وجود (النحن) ، وهذا ما عبر عنه بقوله « إن البرهان الأول والوحيد فى صميم تجربة العبث هو التمرد .. » .

وكما عالج « ألبير كامى » العبث فى رسالته الفلسفية (أسطورة سيزيف) ، ثم عاد وصوره

أدبياً فى رواية (الغريب)، ودرامياً فى مسرحية (كاليجولا)، نراه يعالج التمرد فى رسالته الفلسفية أيضاً (الإنسان المتمرد) ثم يعود ويصوره أدبيًّا فى رواية (الطاعون) ودراميًّا فى مسرحية (العادلون).

وها هو «ألبير كامى» فى مطلع كتابه (الإنسان المتمرد) يعلن عن (كوجيتو) جديد، يصرخ فيه بأعلى صوته: «أنا أتمرد فنحن إذن موجودون».

على أن التمرد عند «ألبير كامى» نوعان: تمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان، وهذا هو ما يسميه (بالتمرد الميتافيزيقى)، وتمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد، وهو ما يسميه (بالتمرد التاريخى)، النوع الأول: هو الذى ينبع منه العثور بعبث الوجود، وقد يؤدى إلى إنكار القيم جميعاً، أى إلى العدمية المطلقة، أما النوع الآخر: فهو ما قد يتحول إلى ثورات جماعية كالتى رأينا عدداً منها فى العصر الحديث.

والواقع أن «ألبير كامى» هذا العقل الذى يحب الوضوح، وهذه الروح التى تمجد النور، قد وجد أن حياة الإنسان تصطدم كل يوم بتناقضات العالم وعذابات الحياة، حتى اعتقد أن الإنسان قد حكم عليه ظلمًا بأن يعيش وهو الكائن العاقل فى عالم غير معقول، وأن ينشد الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب، وهو لذلك لا يملك إزاء هذا (الظلم الميتافيزيقى) سوى أن يقابله (بالشرف الميتافيزيقى) الذى يمكنه من الصمود لعبثية العالم، والتمرد عليه حتى النهاية. تماماً كما فعل الدكتور «ريو» بطل رواية (الطاعون) الذى ظل يتحدى المرض، ويحاول أن ينتزع من بين مخالبه أكبر عدد من الأحياء، مع علمه أن كفاحه عقيم، ونضاله بلا جدوى، لأن الطاعون لابد أن ينتصر عليه فى آخر الأمر..

إن الطاعون على الرغم مما ينطوى عليه من موت وتناقض، وعلى الرغم من أنه العبث ذاته والمستحيل ماثلا، فإنه قد كشف عن أنبل ما فى الإنسان.. عن النضال المستمر فى صدر «ريو»، عن البراءة الكاملة فى نفس «كوتار»، عن الطيبة الحلوة التى تطل من عينى الأم العجوز، عن الرقة والحنان فى قلوب العشاق والمحبين، عن الأمانة والرجولة والصفاء والصبر والصمت والسعادة فى سلوك سائر الأبطال!

كان تمرد (سيزيف) تعبيراً عن سخطه على الموت وعاطفته الجياشة بالحياة، وكان إنكاراً للانتحار وتحدياً للعبث أو المستحيل، ولذلك فقد كان من الممكن أن يظل تمرداً وحيداً أو واحديًّا، أما تمرد (الإنسان المتمرد)، فهو ينتزع الفرد من وحدته، ويجعل الإحساس

بالغربة والاغتراب ، هو (الطاعون) المشترك بينه وبين الآخرين . وبذلك يصبح التمرد هو الحقيقة الواضحة الأولى التى تجمع البشر على قيمة واحدة ، كما تجعل من الممكن بالنسبة «لألبير كامى» أن يقول : «نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون» ، فالعبد الذى يتمرد على طغيان سيده ، ويقول له «لا» ، إنما يقول فى نفس الوقت «نعم» ويؤكد قيمة إنسانية لا ينبغى أن تُهدر أو تُهان ، لأن البشر جميعاً من مظلومين وظالمين يشاركون فيها على نفس المستوى وبنفس المقدار ، وبذلك يكون التمرد الذى هو فى أصله تعبير عن صرخة ذات وحيدة ، تأكيداً للتضامن بين البشر ، فإذا أنكر هذا التضامن ، فقد اسمه وانحرف إلى القتل والجريمة .

وهكذا ينتقل «ألبير كامى» إلى تناول حقيقة العلاقة بين التمرد والجريمة ، وبخاصة تلك الجريمة التى يصفها بالجريمة المنطقية ، أو الجريمة المشروعة ، أو الجريمة (الأيديولوجية) ، فهو يسأل إن كان التمرد الذى هو بطبيعته احتجاج على قدر ظالم وغير معقول ، يمكن أن يؤدى إلى تبرير الجريمة الشاملة والقتل الجماعى ، وهل من الممكن أن نكتشف فيه على العكس من ذلك مبدأ ذنب معقول ، يحتج على الظلم والعبودية والمهانة ، فى الوقت الذى يؤكد فيه كرامة الإنسان ؟

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، هى ما يجسده «ألبير كامى» فى مسرحية (العادلون) . فإن أعضاء هذه المنظمة الفريدة متمردون مثاليون ، لم يعرف تاريخ التمرد لهم مثيلا ، إنهم يعانون صراعاً ممزقاً عنيفاً ، ويظلون أبرياء على الرغم من كل ما أراقوه من دماء ، إنهم يعينون للفعل حدودًا ، فهو خير وعدل ، ما راعى الحد ، وهو شر وظلم ، إن تعداه ، الوفاء للحد وللمعيار وفاء للثورة ، وتخطى الحد وتجاوز المعيار نكوص عن الثورة ، وانهيار فى هوة العدمية المطلقة .

إن «كالييف ودورا» ورفاقهما وحيدون أمام أنفسهم ، ولكنهم متضامنون أمام الموت ، إن تمرد الواحد منهم يتجاوز حدود الفرد ، بل يتعدى قيمة حياة الفرد ، ويصبح حقًا للإنسان من حيث هو إنسان . ومن ثم فإن وجودهم كله يحقق ذلك (الكوجتيو) الذى بدأ فى (الإنسان المتمرد) بمقولة : «أنا أتمرد ، فنحن إذن موجودون» ، وانتهى فى (العادلون) بمقولة : «نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون» .

وهكذا ينتقل «ألبير كامى» إلى (التمرد الميتافيزيقى) ، الذى يصفه بأنه حركة يواجه بها

الإنسان قدره وقدر البشرية بأجمعها ، محاولا أن يستّرد الوحدة السعيدة وأن يتخلص من عذاب الموت وآلام الحياة ، ثم يبين بعد ذلك كيف يتحول هذا (التمرد الميتافيزيقى) إلى (تمرد تاريخى) ، فينسى أصله ويتنكر لمنبعه ، ويزحف إلى السيطرة على العالم كله من خلال فعل الثورة .

من الثورة إلى التضامن البشرى :

والواقع أن معظم الثورات الاجتماعية التى عرفها العصر الحديث ، والتى عرفتها أوربا منذ أواسط القرن الثامن عشر ، قد اقترن فيها هذان النوعان المتباينان من التمرد ، لأن (التمرد الميتافيزيقى) يحمل فى طياته جرثومة العدمية المطلقة الكامنة فى قلوب العديد من الثوريين فى هذا العصر الرهيب .

وتلك هى مأساة القرن العشرين كما يراها « ألبير كامى » ، أن يتحول التمرد إلى ثورة ، فبعد أن قتل الإنسان (الملك) فى الثورة الفرنسية ، وبعد أن قتل الإله فى الثورة الروسية ، وجد نفسه وحيداً فى هذا العالم ، وليس أمامه أى يقين ، فاندفع اندفاع اليائس إلى هوة العدم ، مرة فى صورة الإرهاب الفردى والفوضوى ، ومرة أخرى فى صورة الإرهاب الذى تنظمه الدولة سواء فى صورته (اللامعقولة) عند (الفاشية) ، أوفى صورته (المعقولة) عند (الشيوعية) .

ويرى « ألبير كامى » جرثومة العدمية المطلقة سارية فى التفكير الثورى المعاصر ، فى صورة الشعار المرفوع باستمرار ، والقائل بأن (الغاية تبرر الوسيلة) ، فتطبيق هذا الشعار هو الذى يؤدى إلى تلك العدمية ، حيث ترتكب أبشع الجرائم باسم أنبل الغايات ، وهنا يصبح لزاماً علينا أن نحكم على هذه الوسيلة نفسها ، فإن كانت تتضمن إهدار كرامة الإنسان ، لم يعد من حقنا أن نبررها بأية غاية مهما كانت عظيمة ، وهذا ما عبر عنه « ألبير كامى » بقوله : « إنه إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الوسيلة ذاتها ؟ .. » .

الجواب عند « ألبير كامى » هو القيمة الإنسانية وحدها ، والتثبت فى جميع الأحوال من تلك القيمة الإنسانية ، التى ضلت الثورات الحديثة طريقها عندما تنكرت لها ، مع أنها كانت هى النبع لهذه الثورات .

إن الثورة عندما تعجز عن خلق قيمة إنسانية حقيقية ، يصبح « برومثيوس » الوحيد الذى

ثار على الآلهة من أجل البشر، «قيصر» الوحيد الذى يُملى إرادته على الشعب، وعندئذ يصبح الإنسان شيئًا يعامل معاملة الآلة أو الأداة التى يُراد بها تحقيق غايات أخرى. وفى هذا إلغاء للإنسان، وإلغاء لهدفه الحقيقى، لأن الإنسان هو الهدف الحقيقى للإنسان.

فإذا عدنا بعد هذا كله، وتساءلنا، عن هذا الهدف الذى يسعى إليه الإنسان، كانت إجابة «ألبير كامى»: إن الهدف هو مساعدة الإنسان على الحياة، لكى يثور فى وجه الموت، واعطاؤه السعادة، لكى يتمرد على شقاء العالم، ومنحه العدالة، لكى يناضل الظلم الذى يحيط به من كل جانب، واحترام إنسانيته، لكى يتوخى فى أفعاله أن يعثر البشر على تضامنهم من جديد.

إن «دييجو» الشخصية الرئيسية فى مسرحية (الحصار)، يريد أن ينقذ سكان المدينة الأسبانية البائسة (كاريز)، والدكتور «ريو» فى رواية (الطاعون)، يريد أن يأخذ بيد سكان مدينة (أوران)، «وكاليبف» بطل (العادلون)، يطمع فى إنقاذ البشرية بأسرها؛ انهم جميعاً يريدون عن طريق مواجهة الخطر المشترك أن يتضامنوا فى طبيعة واحدة، يشترك فيها أبناء الإنسان جميعاً.

وهذا معناه أن الطبيعة الإنسانية كائنة فى الموقف المشترك الذى يتخذه وجدان جميع الأفراد، الذين يواجهون خطراً مشتركاً، ويجدون أنفسهم متضامنين لدفع هذا الخطر، حيث تتجلى الطبيعة الإنسانية فى الوجود المشترك إزاء الخطر المشترك، وهو ما يسميه «ألبير كامى» بالتضامن البشرى، والذى عبر عنه على لسان أحد أبطاله بقوله: «لقد كسبنا تضامناً عن طريق العذاب، وبهذا التضامن لم نتجاوز ذواتنا المحدودة فحسب، بل انتصرنا كذلك على الوحدة، من غير أن نحرم الفرد من حقه فى أن يكون وحيدًا ..».

أجل إن الموجود الحق، هو دائماً ذلك الكائن الذى يتميز بالوعى، فيتمرد على العبث، ويثور على المستحيل، ولن يكون ذلك الكائن سوى الإنسان.

صرخة النور:

وهذا هو «ألبير كامى» .. التنوير الأخلاقى والتأثير الفكرى، أو الكاتب ورجل الأخلاق، وقد اتحدا معاً فى شخصية واحدة، شخصية تنى للإنسان، وتغنى للبحر، وتفرح بالشمس، وتمجد النور. مما جعلها شخصية فريدة متميزة عن بقية معاصريه، صدرت أعمالها

عن إحساس عميق ينبض العصر ، وعن استجابة واعية للسمات السائدة فى هذا العصر.

وإن ارتباطه بأهل الجنوب أوشعوب البحر المتوسط ، ليبدو واضحاً فى فكره ونثره ، ذلك لأن التزامه بما سماه الفكر المشرق أوفكر النور ، حيث الإنسان كأهم موضوع بالنسبة للفرد ، وحيث فكرة الاعتدال كمثل أعلى للانطلاق ، وحيث الإيمان بالطبيعة أكثر من الإيمان بالتاريخ ، هذا الارتباط هو الذى مكنه من أن يجعل حكمة الماضى مستساغة فى هذا العصر الحاضر ، من خلال إيمانه بالنظرة اليونانية إلى الحياة ، واتصاله أوثق الاتصال بأوربا المعاصرة .

إن « ألبير كامى » نفسه لهو بمثابة النور الأفريقى الساطع الشجاع ، الذى كانت حياته وكانت كتاباته صراعاً دائماً مع عتمة الموت وظلمة العدم ، وما أروع هذا النور الباهر الذى يلهم أبناء البحر المتوسط ، ويقربهم من الروح اليونانية ، عندما يصطدم بالظلال الجرمانية والسلافية الشديدة العتمة البعيدة الغور .

« وقوفاً فى مهب النسيم ، تحت الشمس التى تدفئ جانبًا من وجوهنا ، نتطلع إلى النور وهو ينحدر من السماء إلى البحر الأملس ، إلى ابتسامة هذه الأسنان الناصعة » .

إنها صرخة « ألبير كامى » فى وجه العصر ، وهى ليست صرخة العبث ، ولا صرخة التمرد ، ولا صرخة الثورة ، ولكنها صرخة النور ، النور الذى ظل « ألبير كامى » على إخلاصه له مدى الحياة ، يغزل من أشعته كتاباته ، وينسج من خيوطه مواقفه ، ويتخذه نبراساً له على طول الطريق .. الطريق إلى نفسه وإلى الآخرين ، الطريق إلى السعادة وإلى الإنسان .. ذلك المستحيل .

الصرخة الحادية عشرة

« روجيه جارودى »
الحياة ليست لها ضفاف ..

« إذا كانت الواقعية بمعاييرها النقدية الكلاسيكية ، لم تعد تنطبق على أعمال فنان مثل « بيكاسو » ، أو أديب مثل «كافكا » أو شاعر مثل « سان جون بيرس » ، فما العمل إذن ؟ هل يتعين علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم الفن بحجة أن أعمالهم غير واقعية ؟ ! » .

«روجيه جارودى»

كل شيء يتغير ، وكل شيء قابل للتغيير ، الإنسان يتغير ، الواقع يتغير، المجتمع يتغير، الحياة تتغير ، الحقيقة ذاتها تتغير ، لأن التغير فى ذاته هو الحقيقة ، فالتغير هو قانون الوجود ، والوجود فى صحيحة حقيقة متغيرة ، وإن العبارة التى أطلقها الفيلسوف الإغريقى القديم « هرقليطس » : « أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين ، لأن مياهاً جديدة تجرى من حولك أبداً » لهى عبارة عميقة المغزى بعيدة المدى ، لأنه لولا التغير لم يكن شيء ، فالاستقرار عدم وموات ، أما التغير فصراع بين الأضداد ، ليحل بعضها محل البعض الآخر (فالشقاق) ، على حد تعبير هذا الفيلسوف (أبو الأشياء وملكها) .

هذه الحقيقة هى التى أدركها فيما بعد ، وبعد مضى عدة قرون الفيلسوف الألمانى الحديث « هيجل » ، ومنها صاغ قانونه المعروف بقانون الأضداد ، ومؤداه أن العقل أو(الفكرة الشاملة) ، هو الحقيقة الموضوعية الكامنة وراء الظواهر ، وأن هذه الفكرة الشاملة تحكمها ثلاثة قوانين ، هى التى عرفت بقوانين (الجدل الهيجلى) وهى التى كان لها أكبر الأثر على

(الفلسفة الماركسية) ، فإذا كانت (الماركسية) قد أحلت المادة محل الفكرة الشاملة واتخذتها أساساً تقيم عليه مذهبها الفلسفى ، فإن أهم ما يميز هذه المادة هو نفسه أهم ما يميز (الفكرة الشاملة) ، سواء من حيث وجودها وجوداً موضوعيًّا خارج وعى الإنسان ، أومن حيث حركتها الدائمة على اعتبار أن الحركة هى شكل وجود المادة ولا يمكن للمادة أن توجد بلا حركة ، وأخيراً من حيث أن مصدر هذه الحركة ليس خارجيًّا عن المادة ولكنه داخل فى صميمها ، فالصراع الداخلى هو الذى يدفعها إلى الحركة والتغير.

الواقع والنظرية :

والذى يهمنا من هذا كله هو أنه إذا كان الواقع فى تغير مستمر ، وكان التغير هو قانون الحياة سواء فى ذلك الحياة الطبيعية أو الحياة الإنسانية ، فإن النظرية التى هى انعكاس للواقع ومحاولة للتعبير عنه فى صياغة فكرية ، لابد وأن تعكس ما يطرأ عليه من ظروف ، وتستجيب لما يحدث فيه من تغيير. هنا ، وهنا فقط يمكن للنظرية أن تحمل فى طياتها عناصر صدقها وضمان استمرارها ، لأنه لا معنى لنظرية جامدة تعبر عن واقع متحرك ، ولا معنى أيضاً لأن يظل الواقع المتغير أسيرًا لنظرية متحجرة ، فتغيير الواقع يستتبع بالضرورة مراجعة أصول النظرية التى جاءت أصلا لتعبر عن هذا الواقع ، ولا يعنى هذا تَخْطىء النظرية ، فإن كل فلسفة (علمية) قادرة بمنهجها (الجدلى) على استيعاب هذا التغيير ، وذلك على العكس من الفلسفات (المذهبية) المغلقة التى لا تستطيع بحكم منهجها (الدوجماطيقى) إلا أن تتوقف مفسحة الطريق أمام الفلسفات الأخرى المضادة .. تماماً كما حدث للفلسفات الآلية المتطرفة ، والمذاهب القائلة بالحتمية ، وسائر النزعات التى تحاول أن تقدم تفسيراً ميكانيكيًّا للواقع .

لهذا كان أهم ما يميز النظرية (الإشتراكية) عن سائر النظريات المادية السابقة عليها ، هو احتواؤها على قوانين الجدل التى تجعل التغير حقيقة طبيعية ترتكز عليها كل فلسفة علمية ، كما تجعل الفكر الاشتراكى منطوياً فى ذاته على مبدأ مراجعته وتعديله وإعادة النظر فيه . والواقع أن أصالة الفكر الاشتراكى وحيويته إنما تقاس بقدرته على مراجعة أصول النظرية باستمرار ، على نحو يجعله مسايراً لحركة الواقع من ناحية ، قارداً على رفع أى تناقض قد ينشأ بين النظرية والممارسة من ناحية أخرى .

واقعية بلا ضفاف :

من فوق هذه القاعدة المنهجية الهامة التى كان لزاماً على الفكر الاشتراكى أن يدركها ويعيها وهو بصدد تطوير ذاته مسايرة لحركة الواقع من حوله ، صدر هذا الكتاب (واقعية بلا ضفاف) للفليسوف الاشتراكى « روجيه جارودى » ، إسهاماً منه فى حل الأزمة المنهجية التى ظهرت على جبين الواقعية الاشتراكية ، والتى بدت معها وكأنها غير قادرة على استيعاب الأشكال الفنية الجديدة ، سواء فى الشعر ، أوفى الأدب ، أوفى الفن التشكيلى .

فإذا كانت الواقعية بمعاييرها النقدية القديمة لم تعد تنطبق على أعمال فنان مثل « بيكاسو » ، أوأديب مثل «كافكا » ، أوشاعر مثل «سان جون بيرس» .. فما العمل إذن ؟ هل يتعين علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم الفن بحجة أن أعمالهم غير واقعية ؟ أم الأفضل من ذلك أن نوسع من تعريف الواقعية على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، وعلى نحو يسمح لنا بإضافة هذه الإبداعات الجديدة إلى تراث الماضى ، وعياً بأبعاد الحاضر وإضاءة لرؤى المستقبل ؟

إنه كائناً ماكانت الإجابة على هذين السؤالين ، فإن الأمر الذى لا جدال فيه أن الواقعية الاشتراكية تعانى أزمة منهجية حادة لابد من طرحها للمناقشة بدلا من كبتها ، ولابد من إجراء حوار نقدى بشأنها بدلا من أن تترك هكذا فريسة لأعدائها الذين لا يتوانون عن أن يوجهوا إليها سهام النقد ، ويشنون عليها حرب الاتهامات . ومن هنا كان تصدى « روجيه جارودى » لتحمل مسئولية نقد النظرية الاشتراكية ، وإعادة النظر فى أصول الواقعية ، بقصد مراجعتها وتعديلها فى ضوء الواقع الجديد ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « لقد اخترنا الطريق الثانى بمحض إرادتنا ، وعليه فقد اخترنا بالذات أعمالا حرمنا أنفسنا طويلا من تذوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية » .

ويبدأ « جارودى » مراجعته لأصول الواقعية الاشتراكية بمصادره على جانب كبير من الخطورة والأهمية مؤداها أن الواقعية ينبغى أن تلتمس فى الإبداعات الفنية ذاتها لاقبل ذلك ، أى أن تعريف الواقعية يكون من خلال الأعمال لا من خلال معايير سابقة أوأحكام جاهزة .. ووجه الخطورة فى هذه المصادرة أنها تجبر الكثيرين ممن ينسبون أنفسهم إلى (الماركسية) على (غربلة) الكثير من الأفكار (الدوجماطيقية) الجامدة التى اعتبروها يقيناً

لا يقبل الجدل ، أما وجه الأهمية فيها فيتمثل فى تنقيتها للواقعية من شوائب التطبيق العقائدى الجامد ، ومن الاستشهاد (بالنصوص المقدسة) التى تكتم الأفواه وتوقف كل حوار . وليس أدل على ذلك من المثل الذى يسوقه « أراجون » من ميدان الأدب عندما جمد دعاة الواقعية عند نصوص « بلزاك » التى استشهد بها « أنجلز » وبمقتضاها رفضوا كل ما لغير « بلزاك » غافلين عن أنه إذا كان « أنجلز » لم يتكلم عن « ستندال » ، فذلك لأنه لم يقرأه ، ولم يدرك هؤلاء أن المثل الذى ضربه » أنجلز ، ببلزاك » ليس (النص) أو (القول الفصل) فى « بلزاك » ، بل مسلك « أنجلز » إزاءه ، وأن الاقتداء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول إلى تلاوة لصلاة ، بل يعنى القدرة على استيعاب أفكار « ماركس ، وأنجلز » فى مواجهة حدث آخر .

وإلا فما قول دعاة الواقعية فى تلك الإبداعات العظيمة التى وسعت من نظرتنا إلى الواقع ، بل والتى فجرتْ مافى الواقع نفسه من أبعاد جديدة ، ومع ذلك لم تنسب نفسها للواقعية ولم يقل أصحابها أنهم واقعيون ، وليس أدل على ذلك من الفنان « ماتيس » الذى كان يقول إنه ينطلق من الواقع ، وإنه لا يستطيع أن يستغنى عنه ، ومع ذلك لم يكن يتفوه بكلمة « الواقعية » .

على أن مصادرة « جارودى » القائلة بأن « الواقعية تُعرف بالأعمال ، لا قبل الأعمال » ، ليست المصادرة الفكرية الواقفة فى فراغ ، ولكنها تمتد بجذورها إلى القضية الأساسية فى المادة الفلسفية وفى الواقعية الفنية وهى (أن الوعى لا يحدد الحياة ، بل إن الحياة هى التى تحدد الوعى) .

وتأسيساً على هذه القضية الجدلية الهامة التى ينتفى معها أى نوع من الحتمية الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة ، يمكننا أن نحدد علاقة العمل الإبداعى بالوضع الطبقى للفنان من ناحية ، وبظروفه الاجتماعية من ناحية أخرى ، وبتأثيره فى حركة التاريخ من ناحية أخيرة .. فعند « جارودى » أننا (لا ينبغى أن نستنتج مفهوم أى إنسان للعالم من خلال وضعه الطبق) ، وليس أدل على ذلك من كل من « ماركس ، وأنجلز » فقد كان « ماركس » من حيث أصوله الطبقية ، (بورجوازيًّا) صغيراً كما كان « أنجلز » من أبناء (البورجوازية) الكبيرة ، ومع ذلك فإن تصورهما للعالم لا يمت بصلة إلى وضعهما الطبقى . ولكن هل معنى هذا أن الوضع الطبقى للفنان لا علاقة له بإبداعه الفنى .. « سان جون بيرس » مثلا باعتباره (بورجوازيًّا) كبيراً ألا تؤثر أصوله الطبقية فى رؤيته الشعرية للعالم وفى تصوره الفنى للحياة ؟ الواقع أن العمل

الفنى ليس رد فعل مباشر لظرف شخصى أو عائلى بمقدار ما هو إجابة إجمالية على مجموع الأسئلة التى يطرحها الفنان على كل من عصره ، ووسطه العائلى ، وظروفه الاجتماعية ، وانتمائه الدينى ، وتحصيله الثقافى . وعلى ذلك يكون من التقصير الشديد فى رأى « جارودى » أن ننظر إلى أشعار « بيرس » على أنها تعبير عن حالة نفسية مريضة عند (بورجوازى) كبير يحتل منصباً هامًّا فى وزارة الخارجية الفرنسية ... والخلاصة أن دراسة العمل الفنى فى علاقته بالوضع الطبقى للفنان ضرورية على ألا تكون تفسيرًا لأعمال الفنان ولا حكماً على قيمة أعماله .

ونفرغ من تحديد علاقة العمل الإبداعى بالوضع الطبقى للفنان ، لنرى على أى نحو ينبغى أن ننظر إلى علاقته بالإطار الاجتماعى الذى يعيش فيه ذلك الفنانْ ، وعند جارودى « أن العمل الخلاق الذى يتم فى ظروف التدهور التاريخى لطبقة معينة لا يكون بالضرورة .. عملا متدهورًا » ، وتلك نتيجة ثورية كان من الشجاعة أن أعلنها « جارودى » . فما أكثر الأعمال الفنية العظيمة التى أنكرها غلاة الواقعية ممن نظروا إليها نظرة تقليدية حرفية انتهت بهم إلى تجريد هذه الأعمال لا من عظمتها فحسب ، بل ومن كل ما تنطوى عليه من قيمة فنية .. وأمامنا الانطلاقات الكبرى التى حققها « بيكاسو » فى مجال الفن التشكيلى ، فإن ثورته على قواعد المنظور التقليدى وعلى مفهوم الحيز الذى ساد منذ عصر النهضة الإيطالية ، استطاعت أن توسع من مجال رؤيتنا للواقع ، وأن تفتح الواقع نفسه على أبعاد أخرى جديدة ، وبذلك لم يعد المنظور التقليدى ، ومعه كل الروائع القديمة المبنية على المنظور (سوى حالة خاصة من حالات الواقعية) ، كما أصبحت أعمال « بيكاسو » (عبارة عن تخطى جدلى لهذه الحالة) فهل نترك هذا كله ونحاول أن نقدم تفسيراً اجتماعيًّا لأعمال « بيكاسو » عن طريق الفوضوية الأسبانية ، والتحلل المعنوى المميز لمرحلة (الإمبريالية) ، وظروف السوق الرأسمالية للتصوير ، إلى آخر هذه الأوضاع الاجتماعية التى تؤدى بنا إلى القول بأن فن « بيكاسو » متدهور ، لأنه يكشف عن وجه (البورجوازية) المتدهورة ؟

بعد أن رأينا كيف ينبغى أن تكون نظرتنا إلى علاقة العمل الفنى بالوضع الطبقى للفنان من ناحية ، وبإطاره الإجتماعى من ناحية أخرى ، نحاول الآن أن نعرف على أى نحو ينبغى أن ننظر إلى العمل الفنى فى علاقته بحركة التاريخ . ولمعرفة ذلك لابد لنا عند «جارودى» من التفرقة بين مهمة الفنان التى تختلف بالنوعية عن مهمة كل من المؤرخ أو الفيلسوف .. (فالواقعية) لا تطالب الفنان بأن يعكس الواقع فى شموله ، فتلك مهمة الفيلسوف ، ولا تطالبه بأن يحدد

المسار التاريخى لمرحلة بعينها أو لشعب بالذات ، فتلك مهمة المؤرخ ، وإنما يكفى العمل الفنى العظيم أن يكون مجرد شهادة جزئية للغاية ، بل وذاتية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم فى فترة بعينها من فترات التاريخ « فقد يحس الكاتب مثلا ويعبر بقوة عن هذا المظهر أوذاك من مظاهر الغربة ، دون أن تتكشف له أسبابها أو إمكانيات تجاوزها ، فيظل أسيرها ، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتباً عظيماً » ، وهذا بعينه هوما حدث بالنسبة للأديب العظيم « كافكا » .. فقد عاصر « كافكا » ثورة أكتوبر ، وأطل برأسه على التحولات الكبرى التى حدثت بعد الحرب العالمية الأولى ، ولكنه ظل حبيس ذاته ، أسير ما يعانيه من شعور بالاغتراب ، ومع أنه لم يستخلص من وعيه بظاهرة الاغتراب النتائج الثورية المترتبة على هذه الظاهرة ، فإنه عبر عنها أروع تعبير فنى ، وبالتالى أصبح أدبه فيا بعد مطابقًا للواقع التاريخى .. فهل يمكننا أن نرفض اليوم ما يمكن أن يصبح فى الغد تعبيراً عن الواقع التاريخى ؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكى « تشيكوسلوفاكيا » لأعمال « كافكا » ، فضلا عن إساءته تقدير أعماله ، لدليل على أن هذا فى رأى « أراجون » « لا يمكن أن يقف على قدميه ، ويؤكد الثقة فى مستقبل الفكر الإنسانى » .

ومن هنا كانت ضرورة الثورة على الواقعية الاشتراكية بمفهومها التقليدى القديم ، الذى ثبت على قوالب جامدة وأطر جاهزة لم تعد تساير الواقع فى تغيره المستمر ولا الإنسان فى حركته المتطورة ، ومن هنا أيضاً كان التصور الجديد للواقعية ، والذى قدمه «جارودى» إنقاذاً للنظرية من أمرين كلاهما شر.. أحدهما هو صراخ أعداء الواقعية ، والآخر هو الإنتاج الرخيص لأدعياء الواقعية . ومن هنا أخيراً كانت ثورية الحدث الذى أقدم عليه « جارودى » بإصدار هذا الكتاب (واقعية بلا ضفاف) وهو الكتاب الذى أعلن فى نهايته أن (الواقعية) فى الفن ، هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية .

أما كيف تحققت ثورة « جارودى » على الواقعية الفنية بمفهومها (الكلاسيكى) القديم ، فهذا ما سنراه الآن تفصيلا بعد أن رأيناها إجمالا ، وذلك من خلال الثلاثة الكبار الذين اختارهم « جارودى » صوراً للثورة كل من ناحيته ، أحدهم تعبير عن الثورة فى ميدان الفن ، والآخر تعبير عنها فى ميدان الشعر ، والأخير تعبير عنها فى ميدان الأدب ..

بيكاسو .. أو الثورة فى صورة فنان :

يستهل « جارودى » الفصل الذى عقده عن « بيكاسو » من حيث هو تعبير عن الثورة فى جانبها الفنى ، بمَسْلَمتيْن تبدوان تافهتين للوهلة الأولى ، ولكنهما لا تلبثان أن تكشفا عن العديد من القضايا ، إذا ما وضعتا تحت تحليل العقل (الجدلى) ، هاتان المَسْلَمتان مؤداهما أن : « بيكاسو » إنسان ، وأن هذا الإنسان مصور . وترجمة هاتين المَسْلَمتَيْن عند « جارودى » أنه يحمل العالم فى جنباته ، وأن أعماله تحول العالم المفروض علينا إلى عالم يقيمه هو . وهنا تنشأ المشكلات وتثور القضايا . فصحيح أن الفن انعكاس لعناصر خارجية .. عناصر نفسية ، وعناصر اجتماعية ، وعناصر بعضها مستمد من البيئة ، والبعض الآخر مستمد من روح العصر . ولكن الصحيح أيضاً أن هذه العناصر وحدها لا تكفى لعمل فنى ، فالفن ليس مجرد محصلة لمجموعة من العناصر ولكنه عملية خلق . فكل عصر وكل وسط يطرح على الإنسان قضايا ، ولكن هذا الإنسان لن يستطيع الإجابة عليها إلا إذا كان خلاقاً . وعند «جارودى» إنه إذا كان تصوير « بيكاسو » قد سيطر حتى الآن على ثلثى القرن العشرين ، فما ذلك إلا لأن « بيكاسو » عرف كيف يقرأ قانون هذا العصر.

ومع أن « بيكاسو » لم يقدم لنا صورة تقليدية أومثالية لهذا العصر ، فإنه أثبت لنا أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى ، ذلك لأن « بيكاسو » لم يكتف بتغيير التصوير فحسب ، بل أسهم أيضاً فى تغيير أسلوبنا فى الرؤية . فالرسامون من ناحية لم يعد فى مقدورهم أن يرسموا ماكانوا يرسمونه قبل ظهور لوحة (آنسات أفينيون) فى عام ١٩٠٧ ، ولا نحن أصبح فى مقدورنا تقبل الأشكال القديمة للكرسى أو الحذاء أو الوجه أو المنزل . فإذا عدنا وسألنا ولكن كيف حدث هذا التغيير؟ لوجدنا أنفسنا مباشرة أمام طرح جديد لقضية الجمال وفلسفة الفن .

يقول « بيكاسو » (الضد يسبق الإيجاب) ، ذلك هو القانون (الجدلى) الذى يحكم نشاطه التشكيلى ، وقبل أن نلتمس تطبيق هذا القانون فى أعمال « بيكاسو » التى تفاوتت بين الأزرق والوردى ، وبين (التكعيبية والكلاسيكية) ، وبين لوحة (جرنيكا) ، والنقوش الزخرفية فى لوحة (نشوة الحياة) يجدر بنا أن نسأل (ضد أى شىء يصور «بيكاسو» ؟) .

ضد كل ما ينتمى إلى عصر مضى ، هذا إذا وضعنا فى اعتبارنا أن « بيكاسو » عاش لحظة

حاسمة فى التحول التاريخى ، هى اللحظة التى تفصل بين قرنين كل منهما يشكل عالماً بأسره .. نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين .

وهكذا كان أول تمرد له موجهاً ضد (الأكاديمية) ، ولكنه تمرد مزدوج ، أو تمرد ذو شقين ، أحدهما ينزع نحو الابتكار والآخر نحو الحنين إلى البدائية ، وذلك هو ما تمثله أعمال ماقبل عام ١٩٠٧ وبخاصة الأعمال التى تعرف (بالمرحلة الزرقاء) ، والتى تشكل ثورة « بيكاسو » المضمونية على عالم المتعة الرخيصة والتعفن (البورجوازى) ، فها هو ينزع إلى التعبير عن عالم البؤس والشقاء .. الأيدى الطويلة الهزيلة الباحثة عن الدفء الإنسانى ، الحركات الانسيابية الحانية التى تنشد الاتصال ، الأعمى الذى يتحسس خطاه بحثاً عن الرغيف . والذى يهمنا تشكيليًّا من هذه (المرحلة الزرقاء) ، أنها تمثل مرحلة نضالية ضد المحاكاة الساذجة للطبيعة باستخدام الخط ، وضد التلوين الأكاديمى بالاعتماد على درجات اللون الأزرق وحده ، ومن هنا كان احتواؤها على بذور المرحلة التكعيبية التى شكلت ثورة حقيقية فى فن « بيكاسو » بخاصة وفى الفن التشكيلى بوجه عام .

على أن انتقال « بيكاسو » إلى هذه المرحلة الحاسمة لم يتم مصادفة ، بل سبقته مرحلة وسطى تقع ما بين المرحلتين ، وإن كانت فى حقيقتها امتداداً للمرحلة الأولى ، تلك هى (المرحلة الوردية) التى لا يميزها عن (المرحلة الزرقاء) غير الألوان الدافئة بدلا من الألوان الباردة ، واللون الأحمر المضاف بدلا من اللون الأزرق وحده ، ثم الأشكال المنفتحة بدلا من المنطوية ، والخطوط المنسابة بدلا من خطوط الانحناء .

غير أنه إذا كان اتجاه « بيكاسو » إلى (المرحلة الزرقاء) قد شكل ثورة ضد النزعة (الأكاديمية) التى سادت نهاية القرن التاسع عشر ، فإن اتجاهه إلى (المرحلة التكعيبية) شكل هو الآخر ثورة ضد النزعة التأثيرية التى سيطرت على مطلع القرن العشرين . والحق أن الثورة التى شنها « بيكاسو » على التأثيرية لا تقف خطورتها عند مجرد استرجاع الموضوع الذى ضاع من بين يدى (التأثيريين) ، أولئك الذين انصرفوا إلى الضوء جاعلين منه مركز الثقل الحقيقى فى استكشاف العالم الخارجى ، مبتعدين عن الأشياء نفسها ، مضحين بأشكالها وكتلها لصالح ذبذبات الضوء المنكسرة على الحواف تارة ، المذيبة للكتل تارة أخرى ، أقول إن (تكعيبية) « بيكاسو » لم تقف عند مجرد الثورة على (التأثيرية) ، بل امتدت إلى إعادة النظر فى مبادئ التصوير التقليدى ذاتها ، تلك التى اعتبرت أن هدف التصوير وغايته هو نقل الظواهر المحسوسة

فى العالم الخارجى . وبظهور التصوير الفوتوغرافى وتطوره ، وجد الفن التشكيلى نفسه يقف فى مأزق خطير ، عليه أن يتخطاه وإلا لم يعد خلقاً وإبداعًا ، بل نقلا ومحاكاة ، مهما بلغا من الدقة والبراعة فلن يصلا إلى ما يمكن أن تصل إليه آلة التصوير الفوتوغرافى .

ومن هنا كانت ثورية المحاولة التى أقدم عليها « بيكاسو » برسمه لوحة (آنسات أفينيون) فى عام ١٩٠٧ ، فبفضل هذه اللوحة لم تعد المادة هى النموذج ، ولم تعد المحاكاة هى الغرض ، ولا الموضوع هو المبرر .. فقد استبدل بهذا كله الخلق والإبداع والإصرار على ألا يكون التصوير شيئًا آخر سوى التصوير .. وهذا ما عبر عنه « بيكاسو » بقوله : « .. الطبيعة والفن شيئان مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشىء نفسه . ونحن نعبر بواسطة الفن عن مفهومنا لما نفتقده فى الطبيعة .. » .

وهكذا منذ ظهور (التكعيبية) ، لم تعد مهمة الفنان على حد تعبير « جارودى » ، نقل العالم القائم أى عالم الطبيعة ، بل خلق عالم جديد ، عالم إنسانى حقًّا . فما دامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شىء أو من منظر خارجى ، فهى لا تتألف بالتالى من عناصر تتخللها فراغات أو إضاءات تحدد الأشياء . ومن هنا تصبح اللوحة كُلاًّ يخضع لايقاع واحد ، بلا تدرجات فى عناصره ، وجميع هذه العناصر ، سواء كانت أشكالا أو خلفية جزء لا يتجزأ من كل متكامل .

والذى نخلص إليه من هذه المرحلة هو أن ثورة « بيكاسو » كانت محصورة فى مجال التشكيل فقط ، فهو يعيد النظر فى غاية الفنان ووسيلته معاً ، وبالتالى فى تصور الواقع وتصور الجمال ، ويحاول من خلال هذا كله أن يبحث عن قوانين جديدة تحكم حركة الخطوط والألوان ، بحيث تكون مستقلة عن قوانين الطبيعة التى تحكم حركة الأجسام والأشياء ، ولكن ما إن جاء عام ١٩٣٦ حتى اشتعلت النيران فى اسبانيا .. وطن « بيكاسو» ، فأصبح لزاماً على الفنان أن يعبر عما حدث لا برؤية تشكيلية جديدة فحسب ، ولكن بالالتزام المضمونى بقضايا الواقع من حوله ، حتى ترتفع أعماله إلى مستوى الأحداث .

وبالفعل أعلن « بيكاسو » ثورته على الرجعية وعلى الدكتاتورية وعلى أنصار الشر أعداء الحياة ، إن « صراع أسبانيا ، معركة تخوضها الرجعية ضد الشعب ، وضد الحرية . لقد كانت كل حياتى كفنان ، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن . فكيف يمكن أن يتصور أحد ولو للحظة واحدة ، أنى أتفق مع الرجعية ومع الشر ؟ » وكان أن جسد « بيكاسو » ثورته

هذه فى لوحته المشهورة «جرنيكا» التى عبر فيها عن هجوم طيران « هتلر ، وفرانكو » على مدينة جرنيكا الصغيرة فى إقليم (بسكاى) ، يوم ٢٨ إبريل عام ١٩٣٧ غير أن « بيكاسو» لم يرو بلوحته أحداثاً ، ولم يصور وقائع ، ولكنه استخلص الإهانة التى توجهها الفاشية لأجمل وأسمى معانى الإنسان. وقد حرص « بيكاسو » على ألا يجعل المضمون يرد من خارج اللوحة ، وإنما جعله بحيث يؤلف مع الشكل كُلاً واحدًا لا يتجزأ ، وبحيث تكون الألوان آلامًا ، ويكون الخط أهوالا ، وتكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برمته إدانة وصرخة يطلقها الإنسان ، « الإنسان المنتصر حقًّا » على حد تعبير « جارودى » .

وبالفعل انتصر « بيكاسو » وانتصر الإنسان وجاء التحرير فى أغسطس عام ١٩٤٤ يحمل إيقاع تلك الأيام المشهودة فى تاريخ عصرنا بأسره ، وعادت الابتسامة تطفو على جبين « بيكاسو » ويطفو معها الأمل المناسب ، والإيمان الجديد بالإنسان الجديد .. وهذا كله هو ما عبرت عنه لوحته المشهورة (نشوة الحياة) وكانت مناسبة رائعة حقًّا تلك التى أتاحت « لبيكاسو » فرصة تجسيد آمال الشعوب ، فقدم فى عام ١٩٤٩ (الحمامة) شعار حركة السلام العالمى .. وكان انتصار (الحمامة) فى القارات الخمس انتصاراً لأكثر فنانى هذا العصر .. إنسانية وعالمية .

وهكذا .. هكذا استطاع « بيكاسو » أن يفتح أمام التصوير آفاقاً جديدة .... جديدة إلى أقصى حد ، وأن يحدث انقلاباً حقيقيًّا فى مصير هذا الفن .. فبعد أن كان محاكاة للطبيعة أصبح خلقاً يخضع لقوانين الإنسان .. وهذا ما عبرت عنه الناقدة الشهيرة « جرترود شتين » بقولها : « إن واقعية القرن العشرين ليست واقعية القرن التاسع عشر أبدًا ، وإن كان « بيكاسو » هو الوحيد الذى أحس ذلك وهو يصور «فإنه يقدم واقعية جديدة .. واقعية بلا ضفاف » .

« بيرس » .. أو الثورة فى صورة شاعر :

تلك كانت ثورة « بيكاسو » على الواقعية الكلاسيكية ، أو ثورة الفن الحديث كما تتمثل فى أعمال هذا الفنان العظيم ، ولكن إذا كانت ثورة الخطوط والألوان تختلف فى كيفها عن ثورة الكلمات المنغومة من ناحية ، والمنثورة من ناحية أخرى ، فكيف يمكن للشعر أن يثور ؟ وعند مَنْ مِنَ الشعراء يمكننا أن نلتمس هذه الثورة ؟

ربما كان شعر « سان جون بيرس » ، أو بالأحرى التحدى الذى تثيره أشعاره ، هو خير سبيل لطرح مفهوم الشعر طرحاً جديداً .. وربما كان أقصر طريق إلى هذا الطرح هو السؤال عن العلاقة بين الحياة التى يستنشقها هذا الشاعر ، وبين الكلمات التى يطلقها زفير أشعاره ؟ لأن هذا السؤال فى جوهره هو البحث عن القوانين التى بمقتضاها تتحول تجربته الحياتية إلى عمل إبداعى .

وعند « جارودى » أنه إذا كانت الإجابة عن هذا السؤال يسيرة بالنسبة إلى بعض الشعراء ، فهى على جانب كبير من الصعوبة بالنسبة لشاعر مثل « سان جان بيرس » حرص دائماً على أن يفصل بين حياته وشعره .. ولقد عبر الشاعر عن ذلك صراحة بقوله : « .. لم يكن عبثاً أن اخترت اسمًا أدبيًّا مستعارًا لنفسى ، وأن مارست باستمرار الازدواج الواضح فى شخصيتى .. والواقع أن أى ربط بين « سان جون بيرس ، والكيسيس سان ليجيه » ، لابد أن يؤدى إلى تشويه نظرة القارئ والإضرار بتفسيره للشعر » .

وعلى الرغم من ذلك فإن « جارودى » يرى ضرورة أن نتخذ من حياة « بيرس » مدادًا لأعماله ، فكل مادة العالم الشعرى لسان « جون بيرس » مستعارة من تجارب حياة « الكيسيس ليجيه » ، سواء تمثل ذلك فى الصور التى اختارها ، أوفى الكلمات التى حكى بها هذه الصور .. فإذا كانت طفولته طفولة أمير يعيش فى جزيرة ناعسة ، وكان صباه صبا أمير يعانق أجمل وأروع مافى هذه الجزيرة ، فليس غريباً أن نجد الشاعر يتخذ من حياته مادة لكلماته فيقول :

وفى التو حاولت عيونى أن تصور
عالماً يتأرجح بين مياه لامعة

ولم تكن طفولة الشاعر طفولة أمير فحسب ، بل كانت مهنته كذلك مهنة أمير ، فقد قدر للرجل الذى حرك سياسة فرنسا الخارجية لسنوات عديدة أن يقوم بجولات فى صحراء جوبى ، وأن يعانق أحلام الحياة فى المحيط الهندى ، وأن يعانى آلام النفى على شواطئ أمريكا .. وأن يستقى من هذا كله صوره وكلماته وألفاظه وتراكيب جمله ، وأن يخلق منها فى نهاية الأمر عالماً شعريًّا ، له قوانينه التى تختلف عن قوانين العالم الذى عاشه ، ولذا كان « بيرس » على حد تعبير « جارودى » شخصًا واحدًا وشخصًا مزدوجًا فى آن واحد ، وعلى الرغم من أن حياة بيرس كل لا يتجزأ ، فإن التناقض هو القانون الذى يحكم هذه الحياة ، وإن دل هذا على شىء ،

فإنما يدل على أن « بيرس » مرآة عاكسة لروح عصره . إن لم يكن بشاهد إثبات على هذا العصر .. عصر ازدواج شخصية الإنسان .

وأشعار « بيرس » فى صحيحها سيرة ذاتية لمأساة هذا العصر .. فقد كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية فى السنوات السابقة على الحرب العالمية الأخيرة ، مما وضعه وجهًا لوجه أمام فرنسا وهى تعانى آلام التدهور والاحتضار ، كما وضعه فى مواجهة المصالح الطبقية التى خانت الأمة الفرنسية وتسببت فى هزيمة عام ١٩٤٠ .. ومن هنا كان إحساسه بالغربة والضياع ، وبالتالى إحساسه بالانشطار والانفصام . وأخيرًا باتخاذه موقف الرفض : « ألا ترون فجأة أن كل شىء يتدانى / كل ما يزن المركب وكل ما يجهزه والقلاع جميعاً تحجب وجهنا وكأنها شقة كبرى من الإيمان الميت / وكأنها شقة كبرى من ثوب العبث ومن غشاء الزيف /وأن الأوان قد آن لنمسك بالفأس فوق سطح المركب » .

على أن موقف الرفض الذى اتخذه « بيرس » إزاء الواقع الواقعى ، أملا فى أن يوازيه بواقع آخر من صنعه ، واقع اللا واقع .. هو الذى أدى به إلى الوقوع فى قلب التناقض وفى صميم الازدواج ، فلا هو قادر على أن يحول الواقع إلى شعر ، ولا هو قادر على تحويل الشعر إلى واقع .. « فحياته لن تكون شعراً يعبر عن أعماله ، كما لن تكون أيضاً عملا يعبر عما يصبو إليه شعره » ، وتلك بعينها هى مأساة الإنسانية (البورجوازية) التى تعانى من حلمها العظيم بالتطور العالمى الحر للإنسان ، ومن المجتمع (البورجوازى) نفسه ، بصراعه الطبقى ومنافساته الدامية واستغلاله الرهيب للأغلبية العظمى من الأفراد .

وهكذا لم يعد أمام « بيرس » من طريق سوى رفض الواقع الموجود من أجل إيجاد واقع آخر ، وبالتالى لم يعد على الشاعر أن يلتزم بتمثيل أى شىء ، أو محاكاة أى موضوع ، بل عليه أن يعمل على تجريد عناصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة ، ليبنى بها عالماً آخر. وبذلك يكون الشعر بمعناه اللغوى .. عملية خلق حقيقية ، وبمعناه الفنى ابتعاد تدريجى عن الموضوع من أجل الاهتمام الأكبر بالذات .

ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر تفجرت فى « ذات » « بيرس » كل أحاسيس النفى والتمرد ، وكل معانى الغربة والاغتراب : «كنت أحس أنى أعيش عند الناس وإذا بالأرض تفوح بروحها الغريبة » . « الكتب قرأناها والأحلام انتهت ، أهذا كل ما فى الأمر ، أين هو الحظ إذن وأين المخرج ؟ .. إن العرافة قد كذبت » ..

على أن « بيرس » برغم تعبيره عن عالمه الذاتى المترنح فوق أعاصير الحياة ، لا يفقد ثقته فى الحياة ولا فى مستقبل الإنسان ، فهو يحتفظ وسط الكارثة بأمل طاغ فى النصر ، ويؤمن برغم الهزيمة بمصير أروع للحضارة ، ألم يبدأ شعر « بيرس » بصيحة الفرح بحب الحياة .. أليس هو القائل :

« ما أكثر أسباب التغنى »

« ناديت كل شىء مترنماً بعظمته »

« وناديت كل حيوان قائلا إنه جميل وطيب » .

ومع هذا كله فإن نظرة ولو عابرة إلى عالم « بيرس » الذاتى ، ترينا كيف حاول هذا الشاعر أن يخلق فى عالمه جمالا يضارع جمال الطبيعة ، وأن يجعل لهذا العالم قوانينه الأكثر واقعية من قوانين الواقع الخارجى . وإذا كان « بيرس » قد اختار البحر مداراً لأغلب أشعاره ، لأن البحر عنده هو المعادل الرمزى لعالم الإنسان .. البحر عنده نداء وقضاء ، تسام ولا تناه .. تماماً كالإنسان : « يا بحر بالبوا .. البحر نفسه منبثقاً .. يا أنشودة قوة وعظمة ، يطلق الإنسان فيها ذات ليلة وحشته المرتعشة .. فإن يكن كل شىء معلوماً لدىّ ، فما حياتى إلا رؤية جديدة .. ودائمًا أبدًا ستسبقينا أيتها الذاكرة إلى كل الأراضى التى لم نرتدها بعد » .

وفى أشعار « بيرس » نجد أن البحر ضرورة عند الإنسان .. عند كل من « لا يعقد السلام فى نفسه أبدًا » ..

والحق أن « بيرس » عندما يخاطب الإنسان ، لا يقصد به الإنسان الفرد ، ولكن الإنسان المجموع ، فالذات المفردة ليست أكثر من (عينة) للذات الكبرى التى تشمل باقى أفراد الإنسان ، والشاعر الذى يتغنى بقصيدة شعب ، لا يقف وحده أبدًا ، وها هو « بيرس » يخاطب الكل ويتوجه إلى المجموع :

« الشاعر معكم ، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم ، فليواظب على المراقبة حتى المساء ، وليثبت نظره على حظ الإنسان » .

وإن هذا الإحساس ليشيع باستمرار فى كل أعمال « بيرس » ، وكأنها على حد تعبير « جارودى » : « من سبيكة واحدة أوقصيدة طويلة ، أو ملحمة فريدة للإنسان من خلال تجاربه وحضاراته » . إن « بيرس » يتكلم عن الماضى بمثل هذه التعبيرات :

« وأناس آخرون ، واجهوا وسط الرياح ، أسلوب الحياة نفسه ، وبالصمود الشاق » .

ويحيى المستقبل بهذه الكلمات :

« أيتها الشمس المرتقبة .. يا صرخة الملك .. يا قائدة ومشرقة على ثكنات الحدود .
« تحكى فى بهيميتك المرتجفة أمام أول هجمة بربرية » .
« سأكون هنا بين الأوائل من أجل بزوغ الإله الجديد » .

إن أعماله بحق « أسطورة العصر » أسطورة عصرنا ، لأنها تجعلنا نحس ونعيش ونلاطم أمواج التاريخ ، وتدفع انطلاقاتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة . وغاية ما يقال فى أعمال « بيرس » أنها تشكل ثورة .. ثورة فى مجال الشعر لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى أحدثها « بيكاسو » فى مجال الفن .. ولا تقف ثورة « بيرس » عند مجرد تحطيم أسوار الواقعية بمفهومها (الكلاسيكى) القديم ، ولا عند تعميق مفهوم الواقعية وتوسيع رقعتها ، بل تتجاوز هذا كله إلى إحداث ثورة عارمة فى ضمير مفكر (ماركسى) من طراز « جارودى » .. فعلى الرغم من مسافة الخلاف الظاهرى التى تفصل بين الشاعر والمفكر ، سواء فى (الأيديولوجيا) أوفى النضال ، فإن « جارودى » لا يتردد فى أن يعلن أن حياته كمناضل ثورى لا تتعارض وحب هذا الشاعر ، وأن فكره كفيلسوف (ماركسى) لا يحول دون الاستمتاع بهذا الشعر . لقد وجد « جارودى » فى شعر « بيرس » الصورة المعكوسة لملحمة الإنسان فى فلسفة « هيجل » « فهنا أيضاً يعى العالم نفسه داخل الإنسان ، ويحل محل الآلهة القديمة بكل جرأة » .

ومتى يحدث هذا التحول الجذرى العميق فى ضمير « جارودى » ؟

فى أثناء نضاله فى (كوبا) .. كوبا الثورة التى تسعى إلى التحقيق ، وكوبا العالم الذى يتشكل من جديد . فقد وجد « جارودى » فى أشعار « بيرس » « إيقاعا مرحاً طاغياً يتدفق مع مسيرة الثورة » وإذا به يدرك ويعى أن أشعار « بيرس » هى الأخرى ثورة .. ولكنها ثورة على ضفاف الواقعية .

« كافكا » ... أو الثورة فى صورة أديب :

وأخيرًا يجىء البعد الثالث من أبعاد ثورة الواقعية على نفسها ، أو الثورة على الواقعية بمفهومها الكلاسيكى القديم ، وهو البعد الذى تتردد أصداء ثورته فى أرجاء الأدب ، وتستق ملامحه من روايات الكاتب المفترى عليه .. « كافكا » .

وقد تبدو ثورة الأدب يسيرة بالقياس إلى ثورة الفن أو الشعر ، إذا نظرنا إليها تلك النظرة

(السارترية) التى تقول بالالتزام فى الأدب دون غيره من الفنون ، وتفسير ذلك عند «سارتر» أن الشعر والرسم والموسيقا لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هو الحال فى الأدب ، فالمعانى لا ترسم ولا توضع فى ألحان ، على حين يتجه جهد الكاتب إلى الإعراب عن المعنى ، ومن هنا لم تكن هذه الفنون ملتزمة أو بالأحرى لا يفترض فيها أن تكون على قدم المساواة مع الأدب فى الالتزام.

فإذا كان «سارتر» يعنى بالالتزام تلك النظرة التقريرية المباشرة التى تنحصر فى الواقعية بمفهومها (الكلاسيكى) القديم ، فليس أدل على قصور نظرته مما شاهدناه عند كل من (بيكاسو ، وبيرس) أحدهما فى الفن والآخر فى الشعر ، بل ليس أدل على قصر نظره مما سنراه الآن عند «كافكا» فى الأدب .. والحق أن «كافكا» هو الصفعة الحقيقية لنظرة «سارتر» الضيقة فى الالتزام ، إن لم يكن الصفعة الحقيقية لكل محاولة من شأنها وضع الأديب الخلاق فى إطار مذهب معين أوقالب بالذات . فما أكثر المحاولات التى بذلت «لمذهبة» «كافكا» وإدراجه تحت هذا المذهب أوذاك على الرغم من التناقض الخطير بين كافة المذاهب التى حاولت احتضانه ، فقد رأى فيه علماء (اللاهوت) آخر أنبياء بنى إسرائيل ، ورأى فيه آخرون روحاً ممزقاً ينشد الهواية ويسعى إلى الخلاص ، وعلى النقيض من ذلك رأى فيه (الماركسيون) بورجوازيًّا صغيرًا يتردى فى هاوية التشاؤم ، ورأى فيه آخرون رجل الثورة إن لم يكن رجل الاشتراكية ، وعلى النقيض من أولئك وهؤلاء يرى فيه الوجوديون تعبيرًا حيًّا عن عبثية سيزيف.

والذى يعنينا من هذه التفسيرات على تعددها وتباينها هو أنها جميعًا تحاول التوصل إلى «مفتاح» .. لها من خلال روايات «كافكا» ، سواء كان هذا المفتاح عقيدة (لاهوتية) أو نزعة (وجودية) أوبرنامجاً ثوريًّا ، وصحيح أن كل تفسير من هذه التفسيرات ينطوى على جانب من الحقيقة ، ولكن الصحيح أيضاً أنه لا يقدم كل الحقيقة . فحقيقة عالم «كافكا» هى «كافكا» نفسه ، أسمعه يقول عن هذا العالم : «ليس سيرة ذاتية بل بحث واكتشاف لعناصر مختزلة إلى أقصى حد ممكن . وسأبنى حياتى فيما بعد على هذه العناصر . تماماً كما يحاول الرجل الذى أصبح بيته متداعياً ، أن يبنى بيتاً آخر بجواره مستخدماً بقدر الإمكان الخامات القديمة . غير أنه من المؤسف حقًّا أن تخونه قواه فى أثناء البناء . فيصبح لديه بدلاً من البيت الآيل للسقوط والقائم بطوله ، بيتاً نصف قائم وآخر نصف مبنى . أى لا شىء على

الإطلاق . أما ما يتلو ذلك فهو الجنون الصرف » .

فإذا خلصنا من هذا إلى شيء فهو أن « عالم كافكا . هو نفس عالمنا » وإذا أضفنا إلى ذلك شيئاً آخر فهو : « أن العالم الذى عاشه هو العالم الذى بناه » ومن هاتين المقولتين معًا يمكننا أن نضع كلتا يدينا على « المفتاح » الذى نفتح به عالم «كافكا » .. ذلك العالم الغريب .

على أننا إذا وضعنا فى اعتبارنا أن روايات «كافكا» وحياته شيء واحد ، وهذا معناه بعبارة أخرى أن العالم الداخلى والعالم المحيط به كلاهما بالتالى عالم واحد ، فلابد وأن نضع فى اعتبارنا تأسيساً على ذلك ، أن أعمال «كافكا » لا تقدم تفسيرًا للعالم ، ولا تحاول أن تغيره ، وإنما هى تكتفى بالإفصاح عن قصوره ، وتدعو إلى تخطيه وتجاوزه .

ونقطة الانطلاق فى عالم «كافكا » هى تجربة الغربة ، أو تجربة الكفاح ضد الغربة ولكن فى صميم الغربة نفسها ، فالغربة هى مغزى حياته ، وحياته نفسها على حد تعبير « جارودى » هى محاولة « الحصول على تصريح إقامة فى الوجود » . فقد كان يشعر أنه أجنبى فى براغ مسقط رأسه ، وكان معزولا عن الأهالى المتكلمين باللغة الألمانية لكونه يهوديًا ، كما كان منفصلا عن الشعب بوصفه ابنًا لأحد كبار التجار . وبمقدار ما كان يحس أنه غريب عن أى جماعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعيًا ، وبسبب انعزاله المعنوى ، بمقدار ما كان يحس بغربته عن أى جماعة روحية أيضًا .. فالرب الوحيد فى تصره هو « يهواه » الرب الباطش الرهيب فى عرف اليهود ، الذى لا ترد كلمته الصامتة أبدًا . وقد يكون شعبه هو الشعب المختار ، ولكنه الشعب العاصى أيضاً الذى حقت عليه لعنة الرب .

وبالإضافة إلى هذا كله فقد كان « كافكا » محروماً من أى جذور تربطه بالأرض ، فهو يعانى « افتقاده الأرض والقانون » وليست محاولاته لخلق أرض وهواء وقانون سوى « مهمته بل ومهمته الأصلية » . وهذا هو المصدر الجذرى لإحساسه بالغربة سواء بالنسبة للأرض أو السماء ، وبالحاجة الملحة إلى كيان ووطن وثقة وجذور .

لقد استنفد «كافكا » نفسه فى كفاح لا نهائى ضد الغربة فى عقر دار الغربةنفسها . وإذا كان الشعر نقيض العالم الذى يحاصره من كل الجهات ، وكان الإبداع نقيض الغربة فلابد وأن نجد أنفسنا وجهًا لوجه أمام حياة مزدوجة بين العالم الذى تعيشه والعالم الذى تتملاه ، أو بين عالم الغربة ذاته وعالم الوعى بالغربة .. والذى يعنينا الآن هو أن هذا العالم ، عالم الإنسان المزدوج الشخصية والذى هو عالم «كافكا » .. يشبه فى كثير من الوجوه العالم الذى عاناه بطل

(المحاكمة) فهو فى آن واحد (المتهم) و(المفوض) و(كيانه وأملاكه ليست شيئًا واحدًا بل شيئين) . ومن يعانى هذا العالم فلا سبيل أمامه إلى الخلاص إلا عن طريقين : أما الأدب أو الجنون .. وقد اختار «كافكا» الطريق الأول . وهو ما عبر عنه بقوله : «إنى لأعانى من شعور رهيب . فكل شىء مهيأ فى أعماق نفسى لإبداع عمل أدبى عظيم . وبالنسبة لى سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعلى . وانطلاقة حقيقية فى الحياة» .

وهكذا يكون كل عمل امن أعمال «كافكا» وثيقة وشهادة لا نسخة منقولة نقلاً حرفياً لحالة نفسية أو لحدث واقعى . إنه إجابة على سؤال تطرحه الحياة . وتمرد على غربة العالم .. إنه على حد تعبير «جارودى» عالم مبنى بمواد عالم الغربة ولكن وفقاً لقوانين أخرى» .

ومن هنا تداخلت فى أعمال «كافكا» وتصادمت لحظتا التمرد والإيمان ، ولحظتا التساؤل والسخرية ، ومهما يكن من أمر هذا التداخل والتصادم ، فقد كانت هذه الأعمال بحق تعبيرًا عن صاحبها من ناحية ، وتعبيرًا عن عصرنا من ناحية أخرى ، وهذا هو معنى قول «كافكا» : «لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذى أعيش فيه ، وهو أقرب العصور إلىّ ، وكان الأجدر بى أن أضطلع بمهمة تمثيله لا بمهمة محاربته . أنا لم أرث منه لا الإيجابية الهزيلة ولا السلبية المتطرفة التى تتحول إلى إيجابية .. فأنا لست سوى بداية أو نهاية» .

وتفسير ذلك عند «جارودى» أن «كافكا» ليس يائساً ، ولكنه شاهد على عصره ، وليس ثوريًا ولكنه يفتح العيون .. ولكن إذا كان «كافكا» قد واجه العصر بالتحدى التالى : «أنا أكتب بالرغم من كل شىء ، وبأى ثمن . فالكتابة كفاحى من أجل البقاء» .. فالسؤال الآن هو هذا : هل سيكون الإبداع الفنى هو وسيلة «كافكا» للتخلص من الغربة ؟ وهل سيكمل الفن رسالة الإيمان ، ويحقق النبوءة الشاملة للحياة ؟ .

عند «كافكا» أن مهمة الفن هى تغيير الأطر التقليدية للحياة ، ولفت الأنظار من خلال ما فى الكون من شروخ وتصدعات إلى حقيقة أسمى ، حتى ولو أدى ذلك إلى هلاك الفن ، بل وإلى شقاء الفنان ، وهذا ما عبر عنه «كافكا» بقوله : «الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها ، وتتمثل موهبته فى البحث ، فى الفراغ المظلم عن مكان لم يعرف من قبل ، نحجز فيه بقوة أشعة الضوء» .

وكلام «كافكا» عن مهمة الفن يقودنا بالضرورة إلى الكلام عن غاية الفن ورسالة الفنان ، وهنا نلتقى «بكافكا» وهو يُرسى قيمة من أهم القيم الإيجابية فى فلسفة الجمال ، فعند

هذا الكاتب أن الفن ليس غاية فى ذاته ، وإنما هو موجه من أجل واقع ، ومن أجل حقيقة أسمى ، وعند «كافكا» أيضًا أن الفن لا يكتسب أى معنى إلا بكونه مشاركة مع الحقيقة ، وإلا بوصفه رسالة موجهة إلى الجماعة الإنسانية . وعلى ذلك فإن أعمال الكاتب فى صحيحها رسالة إنسانية ، لا تكتسب معناها الشامل إلا بالجمهور الموجهة إليه « لأن إيقاظ الجمهور هو مهمة هذه الأعمال » . هذه العلاقة الوثيقة بين الفنان وبين الشعب هى التى تخلع على أعماله ما لها من قيمة ، وهى التى تكسب هذه الأعمال مغزاها ، وتجعل لها صدى ومعنى .. وهذا ما عبر عنه « كافكا » تعبيرًا رائعًا قال فيه : « الفرق هائل بين قوة الشعب وقوة الفرد ، يكفى أن يحتضن الشعب الفنان لكى يهيئ له الحماية الكاملة » .

والواقع أنه إذا كان الفن عبارة عن خلق إبداعى يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الإنسانى ، فقد استطاع «كافكا» بحق أن يخلق عالماً خياليًا بمواد عالمنا هذا ، مع إعادة ترتيبها وفقاً لقوانين أخرى.. وإذا أردنا أن نعرف «كافكا» . فليس هناك ماهو أفضل من تطبيق حكمه هو شخصيًا على أعمال « بيكاسو» : قال « يانوش » عن « بيكاسو » فى أول معرض تكعيبى له فى براغ : « إنه يشوه بإرادته » فأجابه «كافكا» : « لا أظن ذلك ، إنه يسجل التشويهات التى لم تدخل بعد فى مجال وعينا ، فالفن مرآة (تتقدم) كما تتقدم الساعة » .

ولقد تجلت عظمة « كافكا » فى مجال الأدب كما تجلت عظمة كل من « بيكاسو » فى مجال الفن « وبيرس » فى مجال الشعر ، فى أنه استطاع أن ينجح فى خلق عالم أسطورى ، لا ينفصل عن عالمنا الواقعى بل يكون معه وحدة واحدة .

إنه إذا كانت عظمة الفنان فى أن يرى ، فإن للناقد عظمة لا تقل أهمية ، وعظمته فى أن يعين الآخرين على أن يروا .. وبمقدار ما استطاع هؤلاء الثلاثة أن يحدثوا ثورات كبرى فى عملية الإبداع الفنى ، استطاع مؤلف هذا الكتاب « روجية جارودى » أن يحدث هو الآخر ثورة لا تقل أهمية فى مجال الإبداع النقدى أوما نسميه بفلسفة الجمال .. إنه كما اعتبره « أراجون » بحق (حدث) ثورى ، بل ثورة على ضفاف الواقعية .

على أنه إذا بقيت كلمة تقال فى النهاية فهى كلمة ثناء على الترجمة الأكثرمن رائعة ، التى صدرت بها الترجمة العربية لهذا الكتاب . فقد وفق الأستاذ « حليم طوسون » فى نقل النص الفرنسى إلى لغتنا العربية بكل ما فيه من دقة فى المعنى وبلاغة فى الأسلوب ، بل وبكل ما فيه من ظلال وأصداء وألوان .

الصرخة الثانية عشرة

« جون أوزبورن »

ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان ..

« يجب علينا أن نفكر جديًّا فى مناقشة الكثير من الحقائق الجامدة التى استقر عليها مفهوم الحياة ، وبالتالى مفهوم الفن عندنا ، ولا فرق عندنا بين الفن والحياة . . ولا يمكن أن يقول الفنان شيئاً إلا بجنون « دستويفسكى » ، وتضحيات « تولستوى » ، ووهج « شكسبير » .

« جون أوزبورن »

فيما وراء بحر المانش وفى قلب الجزر البريطانية اندلعت ثورة درامية عنيفة ، هى فى حقيقتها حركة ، ولكنها فى ظاهرها ثورة .. ثورة من تلك الثورات العنيفة التى ظهرت فى تاريخ الدراما البريطانية ، فطورتها ، وغيرت ملامحها ، ووضعت فيها بذور الخصوبة والجدة ، والطرافة والابتكار ..

إنها شبيهة من بعض الوجوه بتلك الثورة التى أحدثها « شيكسبير » على المسرح التقليدى ، « وبرنارد شو » على مسرح عصر النهضة ، و« ت . س . اليوت » على المسرح الواقعى الحديث ، غير أنها تفوق هذه الثورات جميعاً فى أنها ربطت بين الفن والحياة ، وطالبت بإعادة النظر فى المفاهيم التى جمد عليها الفن واستقرت عليها الحياة ، فلم نعد نطالع سوى نماذج هزيلة شاحبة لا شىء فيها من الفن سوى شكله ، ولا بقية فيها من الحياة سوى ما يرتسم على الحفرية الخاوية من صورة الكائن الحى .

أصول عقيدة وفلسفة ثورة :

تلك هى الحركة التى قام بها فى انجلترا جماعة من الأدباء الشبان أطلقوا على أنفسهم اسم (الساخطين) ، واتخذوا من « جون أوزبورن » زعيماً ورائدًا ، ومن مسرحيته (انظر وراءك فى غضب) ، إنجيلا وشعاراً ، كما اتخذوا من «كولن ويلسون » مفكراً ومرشداً ، ومن كتابه (اللامنتمى) ، أصول عقيدة وفلسفة ثورة ..

إنهم ساخطون ، وسخطهم يمتد إلى كل شىء .. إن فى السماء أوفى الأرض ، أوفى ضمير الإنسان ، سخط يقتلع كل سكينة فى وسائل التربية وطرائق التعليم ، فى شعائر الكنيسة ومناقشات البرلمان ، فى أساليب الصحافة وبرامج الإذاعة ، فى الحياة الروحية وحياة الصداقة ، فى أنظمة المجتمع وتفاهة الطبقة (البورجوازية) .

«آه .. لم يعد هناك شىء .. عليك اللعنة .. عليكما اللعنة .. اللعنة على الجميع » إنها صرخة « جون أوزبورن » ، ولكنها أيضاً صرخة الجيل ، الجيل الذى حطم مصابيحه بيده ، ولم يجد بعد مصباحًا واحدًا يهتدى بنوره ، الجيل الذى فقد يقينه بكل شىء ، لأنه لابد له أن يؤمن كائنًا ماكان موضوع الإيمان ، الجيل الذى أوتى إرادة قوية وبصيرة أقوى ولم يستطع أن يكافئ بين قوة إرادته ووضوح بصيرته ، فاختلفت أمامه قوى المجال ، وفقد القدرة على الفعل . الجيل الذى استوت أمامه الأطراف فلم يعد يعرف كيف يختار ، لأن كل شىء أصبح جائزاً ، الخير والشر ، الجمال والقبح ، الحق والباطل . الجيل الذى ينظر أكثر مما يجب ، ويفكر أكثر مما يجب ، ويحس أكثر مما يجب ، وهو لإفراطه فى الرؤية والتفكير والإحساس ، تعرت أمامه الحياة ، ورآها على حقيقتها .. « ضجيج ولا طحن ، مضغ ولا تغذية ، نشاط ولا إنتاج ، سير ولا حركة .. » .

الحياة بحكم العادة :

« ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان » .

إنها أيضاً صرخة « جون أوزبورن » التى يطلقها فى وجه العادة أو التعود أو الاعتياد ، لقد أصبحت حياتنا على شكل عادة ، وأفكارنا بحكم التعود ، وعواطفنا على سبيل الاعتياد ، إننا نمشى فى طريق اعتادته أقدامنا دون أن ندريه ، وننام على فراش اعتادته أجسادنا دون أن

نعرفه ، حتى الدهشة لم تعد تدهشنا ، أو بالأحرى لم يعد يدهشنا شيء ، لأننا إنما ندهش بحكم العادة ، وبالتالى اعتدنا الحياة أو اعتادتنا الحياة ، فلم يعد فى حياتنا ما يدهش أو ما يثير ، إنها حياة عادية .. بحكم العادة ..

هذا الجيل ليس من طراز « هاملت » الذى ما إن ينظر من زاوية ، حتى يتراءى له المعنى هنا بمقدار ما يتراءى له المعنى هناك ، فيفقد القدرة على الاختيار وبالتالى على الفعل ، لأن كل شيء له دلالته ومعناه ، ولا هو من طراز « دون كيشوت » الذى يؤمن بالمثل الأعلى ، وبإمكان تحقيقه فى أرض الواقع ، فما إن يراه من بعيد ، حتى يندفع إليه بجمع كيانه ، فلا تردد ولا إحجام ولا تفكير فى المنافع الذاتية والمكاسب الشخصية ، ولا هو من طراز « فاوست » الذى يهب ذاته لحقيقة أكبر وأشمل فلا يتورع عن أن يبيع روحه للشيطان من أجل المعرفة ، من أجل هدف أسمى وغاية قصوى . أما الجيل الحاضر ، فهو لا يفعل ولا يختار ، لأنه لا يجد أصلا ما يفعله وما يختاره ، فكل شيء لم تعد له دلالة ولا معنى ، كل شيء أصبح بلا لون ولا طعم ولا رائحة ، وبالتالى فهو لا يفكر فى الإقدام أو الإحجام ، ولا يرى ما يستحق أن يبيع روحه من أجله ، حتى الروح نفسها لم تعد تساوى فى نظره شيئاً .. فأبناء هذا الجيل لا يعيشون لغاية بعينها ، وإنما هم يعيشون ليعيشوا فقط ، وهم يعلمون أن الوجود هو هذا ، وأن الإنسان لا يستطيع أن يفعل سوى أن يكون موجوداً .

وكان من الطبيعى لكل هذه الصرخات الغاضبة التى أطلقها الأدباء الساخطون فى وجه كل ما هو موجود على خريطة العصر ، أن تتخذ هذه الصرخات شكل البيانات الأدبية التى أصدرها هؤلاء الأدباء بياناً وراء بيان ، وكان من الطبيعى أن نطالع فى بيانهم الأول هذه الكلمات :

« يجب علينا أن نفكر جديًّا فى مناقشة الكثير من الحقائق الجامدة التى استقر عليها مفهوم الحياة ، وبالتالى مفهوم الفن عندنا ، ولا فرق عندنا بين الفن والحياة ، وإنه فى العصور التى كان الفن فيها شيئاً آخر غير الحياة ، لم نعد نطالع سوى نماذج هزيلة من الإنتاج الفنى ، ولا يمكن أن يقول الفنان شيئًا إلا بجنون « دستويفسكى » ، وتضحيات « تولستوى » ، ووهج « شيكسبير » ..

البطل بلا بطولة :

وكان من أثر هذا البيان ، أن ظهرت فى إنجلترا المجلات الأدبية والأحاديث الإذاعية والندوات التليفزيونية ، تعيد النظر فى مهمة الفنان ، ورسالة النقد ، وغاية الأدب على السواء ، حتى لقد كتب الأديب الشاب « كولن ويلسون » يقول : « لقد تعلمنا أن الدنيا فيها خير وفيها جمال وفيها موسيقى ، وفيها لوحات « دافنشى » ، وفيها سخرية « برناردوشو » ، وفيها أمل فى أن نضيف إليها شيئاً ، وإنها تنتظر منا الكثير » .

وكان هذا كله فى عام ١٩٥٦ وهو عام حاسم فى تاريخ الإمبراطورية البريطانية ، لأنه العام الذى تدخلت فيه الحكومة فى ثورة المجر ، وفى العدوان الثلاثى على مصر ، وهو التدخل الذى لم تجن منه بريطانيا سوى المذلة والعار ، ولم يترك فى نفوس الشعب البريطانى سوى السخط والمرارة ، وبخاصة فى أوساط الشباب والجامعات والمثقفين بوجه عام .. أولئك الذين شرعوا ألسنتهم وأقلامهم ، وانهالوا على الكيان البريطانى نقدًا وتحليلا ، فى أكبر عملية تشريحية تعرض لها هذا الكيان فى العصر الحديث .

ففى هذا العام بالذات ، كتب « جون أوزبورن » مسرحيته الشهيرة (انظر وراءك فى غضب) معلناً فيها صيحة السخط على المجتمع البريطانى ومن أجله ، نتيجة لسقوط الإمبراطورية ، وسقوط رافعى شعار : « احكمى يابريطانيا » .. بريطانيا التى لم تعد قادرة على حكم نفسها ، بعد أن غابت الشمس عن أملاكها فى العالم ، ولم تعد تنتظر سوى أفول القمر !

يقول « جيمى بورتر » .. بطل مسرحية (انظر وراءك فى غضب)

« أوه ، يا للسماء .. لشد ما أتحرق إلى قليل من الحماس الإنسانى المألوف ، قليل من الحماس ، هذا كل ما أوده وأتمناه ، لشد ما أرغب فى الاستماع إلى صوت دافئ يتردد صداه فى الأرجاء ، يصرخ ويقول : الحمد لله .. الحمد لله .. إنى أحيا .. إنى أعيش .. إنى أحمل فكرة . لم لا نلعب لعبة صغيرة .. دعونا نلعب .. دعونا نمثل .. دعونا نتظاهر بأننا كائنات بشرية ، وأننا نعيش فى الواقع ، دعونا نمثل ذلك ولو لفترة قصيرة .. دعونا نتظاهر بأننا بشر .. آه يا أخى ، لقد مضى وقت طويل منذ التقيت بإنسان يتمتع بحرارة الحماسة نحو شىء .. أى شىء » .

وَمَرَضُ « جيمى بورتر » هذا ، هو مَرَضُ العصر كله ، وهو المرض الذى قال عنه الأديب الساخط « كولن ويلسون » إنه مرض الغربة أو اللا انتماء ، (فاللا منتمى) يشعر أنه غريب عن العالم ، وأن العالم غريب عنه ، يحس دائماً (بالأنا) ، ولا ينتابه أبدًا الإحساس (بالهو) أو (بالنحن) ، يشعر بوحدة قاتلة وهو بين الملايين ، ويحس بعزلة مريرة برغم ارتباطه بمهنته ، أو بأسرته ، أو بطبقته الاجتماعية ، فهو لم (يتعنون) ومشكلته فى أنه يبحث لنفسه عن عنوان ، وإلى أن يجد هذا العنوان ، نراه يرتد إلى أعماق ذاته قابعاً هناك ، يمضغ حياته ويتسكع على حائط الزمن ، يمارس الكسل ، ويتقيأ العالم ، يرقب الناس من ثقب الباب ويقول إنه يحاول أن يتخلل الإنسان ، تماماً كما فعل بطل رواية (الجحيم) ، للكاتب الفرنسى « هنرى باربوس » ، وبطل رواية (الغثيان) ، للفيلسوف الوجودى « سارتر » ، وبطل رواية (الغريب) للأديب العظيم « ألبير كامى » . وكما فعل أيضًا أبطال (المهرج) ، و(لوثر) ، و(انظر وراءك فى الغضب) ، للكاتب الساخط « جون أوزبورن » ..

فهؤلاء جميعاً أبطال بلا بطولة ، غرباء ولا منتمون ، ومشكلتهم نابعة من صميم ذواتهم ، فهم يحسون أنهم لا يحيون حياة حقيقية ، وهم فى الوقت نفسه يرفضون حياة الزيف أو حياة الاستواء التى يحياها الآخرون ، فعندهم أن الحياة الدنيا بلا معنى ، وأن الحياة الأخرى .. هى الأخرى بلا معنى ، ولهذا نجد الواحد منهم منشقاً على العالم وعلى ذاته ، بل إن ذاته نفسها منقسمة إلى العديد من الذوات ، وكل همه أن يحقق فى ذاته وحدة حية لكى يعيش حياة واحدة .

أما كيف يتم هذا التحقيق ؟

فهذا هو السؤال الذى يجيب عليه « كولن ويلسون » بقوله ، إن الغريب لكى يخرج من غربته ، عليه أن يدرك أن الإنسان يتألف من : عقل ، ووجدان ، وجسد ، وأن واجبه ليس إشباع كل عنصر من هذه العناصر على حدة ، بل إشباعها كلها مرة واحدة ، وذلك بتحقيق الوحدة الاتحادية بين هذه العناصر الثلاثة ، حينئذ ، وحينئذ فقط ، يستطيع الإنسان أن يوجد على الحقيقة ، وأن يتعاطى الحياة بكله ، ويعانق الوجود بجُمع كيانه ، وذلك فى اللحظات التى (تتوهج) فيها حواسة وعقله ووجدانه جميعاً ، فى نوع من الرؤية الصوفية أو الكشف الروحى ، يحس معها أن كل شىء قد (تشيأ) ، وأنه قد اكتسب دلالته ومعناه ..

الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

هذه اللحظات (المتأبدة) أو الأبدية التى تعلو على مر الزمن ، وتشرف على مجرى التاريخ ، هى التى يجد فيها الغريب خلاصة ، وهى التى ينبغى أن يمسك بها إذا هى عبرت أمامه ، وأن يعيد خلقها إذا هى غابت عنه .

ويمثل لنا « كولن ويلسون » بثلاثة من مشاهير الغرباء أو (اللا منتمين)*، حاولوا أن يشفوا أنفسهم من داء الغربة بأن يحققوا ذواتهم فى عمل فنى ، غير أن تحقيقهم لذواتهم لم يكن كاملا ، أولهم ، الكاتب الإنجليزى « ت . أى . لورانس » ، الذى حاول أن يحقق ذاته عن طريق عقله فحسب ، فانتهى به الأمر إلى الانتحار العقلى ، على حد تعبير « ويلسون » ، والآخر ، هو الرسام الهولندى « فان جوخ » الذى حاول أن يشفى نفسه من مرض الشعور بالاغتراب ، فالتمس العزاء فى وجدانه فقط ، فكان مآله إلى الجنون ، والأخير ، هو راقص البالية الروسى « نجنسكى » ، الذى حاول ذلك عن طريق جسده دون سواه ، فكان مصيره هو الموت ..

فهؤلاء جميعاً أشبعوا عنصواً واحداً على حساب العنصرين الآخرين ، فبدلا من أن ينتموا ضاعوا ، وبدلا من أن يتجهوا اتجاهاً صاعداً ارتدوا إلى الوراء ، حيث الهوة والسقوط ، أما الإنسان المتكامل ، أو الإنسان المشزوع ، فهو الإنسان ذو الثلاثة أبعاد ، وليس الإنسان ذو البُعد الواحد ، على حد تعبير الفيلسوف « هربرت ماركيوز » ، أعنى الإنسان الذى يجمع بين فكر « لورانس » ، ووجدان « فان جوخ » ، وتحكم « نجنسكى » فى أعضاء جسده .

هذه النماذج الثلاثة هى التى نجدها فى مسرحيات « جون أوزبورن » الثلاثة ففى مسرحية (المهرج) ، نجد أن بطلها « آرشى رايس » ، يمثل سكيراً فاشلا ، يقوم بتمثيل بعض الأدوار الهزلية ، بقصد إمتاع الناس ومؤانستهم ، وهو أحوج ما يكون إلى الإمتاع والمؤانسة ، يحب فتاة فى مثل عمر ابنته ، أو يوقعها فى حبه ، ويمثل على خشبة المسرح ما يؤدّى فعلا فى واقع الحياة .

وحبيبته ابنة رجل غنى ، رأسمالى عملاق ، عنده من الذهب ما يزن « آرشى رايس » مضروبًا فى عشرة ، لهذا يُقنع « آرشى رايس » أسرة الفتاة بالانفاق على مشروعه المسرحى الجديد ، الذى سينقذه من الإفلاس ، والذى سيحقق افتتاحه نجاحاً منقطع النظير .

ويبدأ كل شيء وينتهي في ليلة واحدة ، في ليلة الافتتاح ، يموت أبوه وراء الكواليس ، ويأتيه خبر موت ابنه في ساحة القتال ، وترحل ابنته مع حبيبها خارج انجلترا ، وتتخلى عنه زوجته ، كما تتخلى عنه أسرة الفتاة ، وأخيراً يقف وحده في مواجهة الهيبون والمسرح الخالي من كل شيء ، من المتفرجين ومن الممثلين ، وحتى من العمال ، ولكنه يتشبث بأداء دوره على الرغم من كل شيء ، يؤديه حتى ولو لم يشهده أحد سواه .

وهكذا يضع « جون أوزبورن » بطله في حيرة مريرة قاسية ، هي نفسها الحيرة التي يعانيها القارئ ، وهي أيضاً التي يعانيها المؤلف نفسه ، فنحن لا ندري هل نقف ضد « آرشي رايس » أم نقف إلى جانبه ؟ هل نلومه أم نشفق عليه ؟ هل هو ضحية تفكيره وتصرفه ، أم هو ضحية التشكيل الاجتماعي ؟

وتلك هي الحياة التي تنشأ عن اضطراب القيم واحتلال المعايير ، فإذا كان الكل واحداً ، والكل باطلاً ، فلا شيء يهم ، ولا شيء له قيمة أو جدوى .

الحركة (البروتستانتية) في الأدب :

هذه هي الفكرة (المحورية) التي تدور حولها مسرحية (المهرج) ، وهي نفسها الفكرة المحورية التي تدور حولها مسرحية (لوثر) فالمسرحية تحكي قصة إنسان في الحياة ، أو فرد في المجتمع ، دون أن يكون هناك أي توازن بين الطرفين ، أو أن هناك من التوازن ما يصل بالطرفين إلى حد الاستواء ، فالدوافع النفسية التي تدفع « لوثر » إلى الأمام ، والقوى الاجتماعية التي تشده به إلى الخلف ، ليس بينها أي توازن ، حتى لا يدري المتفرج لصالح من ؟ لصالح « لوثر » أم لصالح « الفاتيكان » ؟ ذلك لأن « أوزبورن » يبدأ بتحليل نفسي لشعور « لوثر » بالذنب ، ولعلاقة « لوثر » بأبيه الذي يحبه ، وأمه التي ولدته ، ثم يعرض لثورته على الكنيسة ، وعلى رهبانية رجال الدين ، وتزوجه (براهبة) هاربة من الدير ، وهجومه على (البابا) الذي يبني كنيسة « القديس بطرس » من الرسوم التي يفرضها على البغايا في روما ، ومن (صكوك الغفران) التي يبيعها للخاطئين ، هذا فضلا عن إعلانه احتجاجاته الخمسة والتسعين على باب الكنيسة في (عيد القديسين) ، وإحراقه (للمرسوم البابوي) الذي يأمر بفصله من عمله في الكنيسة .

والذي يعنينا من هذا كله ، هو أن « جون أوزبورن » عندما يخرج ببطله « لوثر » إلى العالم

الخارجى ، عندما يبدأ الصراع الحقيقى بين القوى الجوانية والقوى البرانية ، بين القوى الداخلية والقوى الخارجية . تكون المسرحية قد قاربت على الانتهاء ، وكأنما كان « جون أوزبورن » يعنى باختياره « مارتن لوثر » موضوعاً لمسرحيته هذه ، أنه هو الآخر « مارتن لوثر » فى المسرح ، وفى الأدب ، وفى الحياة ، فهو أيضًا يحتج على الأوضاع القديمة فى كل شىء ، على الفساد فى المذاهب السياسية والنظم الاجتماعية ، على الجمود فى أشكال الفن ومضامين الأدب ، على الانهيار فى أساليب الصحافة ومناقشات البرلمان ، على رهبان الدنيا الذين لا يقلون سوءاً عن رهبان الدين ، وكأنما هذه المسرحية صرخة احتجاج على فساد الحياة فى لندن ، مثل احتجاج « مارتن لوثر » على فساد الكنيسة فى روما .

وإذا كان « مارتن لوثر » ، هو مؤسس الحركة الاحتجاجية أو(البروتستانتية) فى الدين ، فإن « جون أوزبورن » هو أحد مؤسسى (البروتستانتية) فى الأدب ..

وكما أن بطل مسرحية (المهرج) ، هو « لورانس » الذى قضى عليه تفكيره ، فإن بطل مسرحية (لوثر) ، هو « جوخ » الذى استجاب استجابة كاملة لوجدانه ، غير أنه لا(المهرج) ولا (لوثر) أبلغ فى قوة التعبير ، وعنف التشخيص ، وحدة الدلالة من مسرحية (انظر وراءك فى غضب) ، التى حملت فى أحشائها بذور الحركة الساخطة التى وضع « جون أوزبورن » فيها كل ممكناته الفنية ، وكل ما أراد أن يقوله .

ولا شك أن التوقيت الزمنى كانت له أهميته الكبرى فى إنجاح هذه المسرحية ، فمرد نجاحها كما يقول الناقد الدرامى « جون رسل تيلور » ، يكمن فى التوقيت الزمنى أكثر مما يكمن فى القيمة الفنية ، ذلك لأن الغضب أو السخط ، كان هو النغمة السائدة بين الشباب البريطانى فى ذلك الحين ، فعام ١٩٥٦ كما قلنا ، هو عام العدوان الثلاثى على مصر ، وهو عام الثورة فى المجر ، وهو عام الكساد الاقتصادى فى انجلترا ، وهو عام الحرج السياسى مع الولايات المتحدة ، فضلا عن أنه العام الذى تمّ فيه إعلان فشل اشتراكية دولة الرفاهية فى بريطانيا المعاصرة ، فشلها فى تحقيق المساواة الحقيقية وحل كافة المشكلات الاجتماعية .

فإذا أضفنا إلى ذلك ، تبلور ظهور الطبقة الجديدة التى تسمى (بالميروتوكراسى) ، أى الطبقة المتميزة عن جدارة واستحقاق ، وهى طبقة الأذكيا المجتهدين من أبناء الطبقة العاملة (والبورجوازية) الصغيرة ، الذين استطاعوا أن يرتقوا السلم الاجتماعى بفضل ما أصابوه من تعليم ، وفرته لهم الدولة فى إحدى جامعات الأقاليم المبنية بالطوب الأحمر ، ونظراً لما يتصفون

به من ذكاء مقترن بالكفاح ، أصبحوا يشكلون صورة البطل الغاضب ، أو البطل المعلق بين طبقتين : الطبقة الفقيرة المعدمة التى انحدر منها ، والطبقة الجديدة المتميزة التى أصبح تعليمه يؤهله للانتماء إليها ، والدخول بينها ، والنتيجة هى احتقاره لقيم الطبقتين معاً ، فهو يحتقر طبقته الأولى لفقرها ووضاعة شأنها ، كما يحتقر الطبقة الجديدة لأنه يظهر فى وسطها ، كما يظهر محدثو النعمة بين النبلاء ، أو كما يظهر الفقراء وسط أبناء الذوات .

هذه الطبقة الجديدة :

وهكذا نجد أن المسرح الإنجليزى المعاصر ، لا يتصف بالنظرة العلمية الاجتماعية فحسب ، بل تنتفى منه كذلك سائر المقدسات ، ولكن هل نستنتج من هذا أن « جون أوزبورن » ، « وشيلا ديلانى » ، « وهارولد بنتر » ، « وأرنولد ويسكر » وغيرهم من الأدباء الغاضبين يحتقرون الفن أو يغمطونه قدره ؟ أو أنهم يقللون من قيمة الفكر الثقافى والجانب الجمالى ؟

كلا بطبيعة الحال ، وإنما هم يريدون من الفن عامة ،والفن المسرحى بنوع خاص ، أن يعالج كل ما هو محسوس وملموس ، وأن يعكس التجربة المعاصرة ، وعلى ذلك فهم يناصبون الفن الذى ينشغل بعوالم السحر والخيال ، والغموض والإثارة ، يناصبونه أشد العداء ، ومن ثم فهم يميزون بين الفنان الحق ، والفنان الزائف ، وعندهم أن الفنان الأول ، هو من يستكشف الموقف المعاصر ، ويستكنه جوانبه ، ويستجلى وجوهه ، وهم يرون أن الفنان المعاصر ، لا يستطيع أن يكون أميناً على واقعه الحسى ، إلا إذا أتيح له أن يدرس مواقف الطبقة العاملة من الحياة ، دون أن ينحاز بالضرورة ، لأن الفنان الإنجليزى المعاصر مهما بلغت نزعته العملية والاجتماعية ، فلا ينبغى أن يتنكر للفن أو لقيم الجمال .

على أن دراسته لظروف الطبقة العاملة ومواقفها ، لا تعنى مطلقاً تمجيد هذه الطبقة والإشادة بها ، باعتبارها أشرف الطبقات الاجتماعية جميعاً ، ولكن لأن مواقف هذه الطبقة ، أصبحت تعبر خلال التاريخ عن موقف قطاع عريض من المجتمع ، يفوق فى اتساعه قطاع الطبقة العاملة وحده .

ويبدو أن أدب هؤلاء الكتاب جميعاً ، ممن يسمون أنفسهم بالجيل الغاضب أو الساخط ، كان نتيجة للثورة الاجتماعية ، التى ولدت بمولد دولة الرفاهية ، على حد تعبير الناقد الإنجليزى المعروف « ستيفن سبندر » ، ويضيف « سبندر » أنه يبدو أن « جون

أوزبورن » ، « وأرفولد ويسكر » ، يمثلون إرادة الثورة الاجتماعية ، فى حين أن «كنجزلى أميس ، وجون وين » يعكسان التغير الذى طرأ على النظام التعليمى .

ويقول « ستيفن سبندر » فى هذا المعنى : « إن اهتمام الأدباء الإنجليز الشبان بمتابعة التغير الاجتماعى فى أعمالهم الأدبية ، الذى يتزايد منذ الحرب العالمية الثانية يفوق اهتمامهم بإجراء التجديدات فى هذه الأعمال ، وإن الأدباء الإنجليز الواعون بمشكلات الطبقة العاملة فى يومنا الحاضر ، يشعرون برسوخ أقدامهم فى المادة الأدبية التى أسفر عنها ما طرأ على المجتمع من تغير ، ولهذا فهم لا يشغلون بالهم بالشكل الأدبى . وكلما امتدت أصولهم ومادتهم الأدبية إلى جذور(بروليتارية) ، قل فيما يبدو اهتمامهم بالشكل » .

والواقع أن ثورة الغضب أو الأدب الغاضب ، لم تظهر إلى الوجود إلا عندما اكتسحت مسرحية « جون أوزبورن » الدوائر الأدبية بنجاح مروع فى عام ١٩٥٦ ، وعندما نوه الناقد الدرامى «كينيث تينان » بقيمة هذا العمل المسرحى ، ولفت إليه الأنظار ، ذاكراً أن هذه المسرحية (انظر وراءك فى غضب) ، إنْ هى إلا تصوير لأزمة الشباب ، بعد الحرب العالمية الثانية ، الأمر الذى أغرى الصحافة بالبحث عن أمثال « جون أوزبورن » ممن يشتركون معه فى ظاهرة الغضب .

وفى هذا الوقت بالذات ، أصدر «كولن ويلسون» كتابه (اللامنتمى) ، الذى سبقت صدوره دعاية سرت بين الناس سريان النار فى الهشيم ، وعلى الرغم من أن كتاب (اللا منتمى) ، لا يتضمن أفكاراً ثورية أو جديدة ، فقد لفت الأنظار إليه بصورة مذهلة ، بسبب ما عرف عن صاحبه من أنه بدأ حياته بغسل الأطباق ، وأنه كان يعيش فى خيمة ضربها فى الخلاء ، وبسبب معالجة هذا الكتاب للعلاقة بين المجتمع وبين ذكاء الفرد الخلاق .

ومما زاد من رسوخ فكرة الشباب الغاضب فى أذهان عامة الناس ، أن الروائى الإنجليزى الشاب « كنجزلى أميس » ، أصدر فى تلك الفترة رواية (جيم المحظوظ) التى تدور حوادثها حول بطل اسمه « جيم ديكسون » ، واختلط الأمر على الناس فلم يميزوا بين — « جيمى بورتر » بطل مسرحية (انظر وراءك فى غضب) ، التى تعبر عن وجهة نظر مؤلفها ، وبين بطل رواية (جيم المحظوظ) ، التى لا تعبر عن وجهة نظر مؤلفها ، بل إن الأمر اختلط على القارئ ، فراح يقرن بين الكتاب وبين الأبطال ، كما لو كان الكتاب هم الأبطال ، والأبطال هم الكتاب .

هموم الشباب المعاصر :

وعلى الرغم من أن هذه المسرحية (انظر وراءك فى غضب) ، هى التى رفعت أسهم صاحبها « جون أوزبورن » فى بورصة الأدب المسرحى ، وجعلت منه بحق رائدًا للمسرحية الحديثة ، وصاحب ثورة فى تاريخ المسرح الإنجليزى ، بل وجعلت العالم الأدبى يلتفت فى شبه ذهول إلى المتفجرات التى يقذف بها بطله المسرحى « جيمى بورتر » فى وجه المجتمع الإنجليزى المتحفظ ، فضلا عما أكدته من ظاهرة وجود حركة أدبية تتسم بالغضب ، وتتميز بالسخط ، يتزعمها « جون أوزبورن » ، وينتمى إليها « أرنولد ويسكر ، وهارولد بنتر ، وشيلا ديلانى » فى المسرح ، « وجون وين ، وكنجزلى أميس ، ودوريس لسنج » فى الرواية ، « وكولن ويلسون ، وألان سيليتو ، وريتشارد هوجارت » فى النقد العام ، ثم « فيليب لاركين » فى الشعر ، على الرغم من هذا كله ، فإن المسرحية فى بنائها الفنى ، لا تكاد تخرج عن النمط التقليدى للمسرح الواقعى ، ولا تكاد تخلو من محافظة أدبية ظاهرة ، وهذا معناه أن المضمون وليس الشكل ، هو الذى أكسب هذه المسرحية كل هذه الصفات ، وخرج بها عن نطاق المسرح التقليدى .

والواقع أن المسرحية لا تعتمد على بنائها الفنى ، الذى هو فعلا بناء تقليدى ، بمقدار ما تعتمد على مدى اختلافها عن كل ما سبقها من مسرحيات ، وعلى مدى الانفعال والصدق الفنى الذى يميزها ، وعلى لغة الكلام العادى التى تستخدمها ، وعلى شخصية البطل التى استطاعت أن تعكس هموم الإنسان المعاصر فى لحظة من لحظات انفعاله الدافئ المتوهج !

فبطل المسرحية « جيمى بورتر » كما وصفه أحد النقاد ، شاب لا يتكلم بل يعوى ، وهو ساخط أبلغ السخط ، يقذف بصواريخ سخطه الموجهة على كل شيء ، على الأدب والمجتمع والحياة ، ومحنته هى أنه يشعر شعوراً دائماً بالمرارة الاجتماعية التى ترجع إلى إحساسه العميق بوضاعة وضعه الطبقى ، ومع ذلك فهو يستمد قوته من مواطن ضعفه ، ويضخ البهجة من آبار بؤسه وحرمانه . وهو متخرج فى الجامعة على الرغم من اشتغاله بعد تخرجه ببيع الحلوى فى أحد الأكشاك ، ولذلك نراه شديد الغرور بعلمه وثقافته ، لا يقرأ سوى كتب التراث ، ولا يستمع إلا لموسيقى الجاز ، ولا يطالع إلا صحف الأحد .

وهو يعيش فى مسكن حقير فوق سطح أحد المنازل ، بأحد الأحياء الكئيبة ، ويكسب عيشه من بيع الحلوى فى كشك صغير فى سوق المدينة ، وفيما بين سكنه وعمله نراه دائم السخط والشكوى ، فهما الطابع الغالب على كل ما يصدر عنه من كلام ، على أن الذى يضاعف من محنته ، ويزيد من أزمته ، ويجعله ساخطاً باستمرار ، هو زواجه من فتاة تنتمى إلى طبقة أعلى من طبقته فى مكانتها الاجتماعية ، هى الطبقة (البورجوازية) ، ويصب جيمى بورتر كل غضبه على هذه الزوجة .. فى مناسبة وفى غير مناسبة ، لا لأنها تعايره أو تستثيره ، ولكن لأن أهلها عارضوا مجرد تفكيره فى الزواج بها . فضلا إحساسه الحاد بالنقص الطبقى والقصور الاجتماعى ، لهذا كان من الطبيعى ألا يشتمل حديثه الصاخب فى طول المسرحية وعرضها على شىء ، غير استهزائه المتصل بكافة القيم (البورجوازية) .

قفص الوحوش البشرية :

فهنا مسرحية ساخطة حقًا ، غاضبة على طول الخط ، تدور حوادثها فى مسكن « جيمى بورتر » هذا ، الذى يتكون من غرفة فى بيت من الطراز (الڤيكتورى) ، لم يعد مرغوباً فى وجوده فى عصر الملكة « اليزابيث » .

الوقت مساء ربيع حافل بالسحب والظلال ، فى يوم من أيام الآحاد ، يُرى « جيمى بورتر » ، ذلك الإنسان العجيب ، الذى يجمع بين طيبة الصديق ، وقساوة قاطع الطريق ، أهم ما يمتاز به عضلاته المفتولة وشراهته فى تناول الطعام ، فالأكل والجنس هما القيمتان الرئيسيتان فى حياة « جيمى بورتر » ، حتى لقد قال له صديقه « كليف » فى ذلك اليوم : « إنك تشبه هؤلاء المصابين بالخبل الجنسى ، وأنت إنسان لا يهمك غير الأكل ... » .

« وجيمى » لا يجد فى ذلك ما يعيب ، « أوه .. نعم .. نعم .. نعم أحب أن آكل ، كما أحب أن أحيا ، فهل عندك مانع ؟ .. » .

أما « كليف » هذا فهو صديق « جيمى » وشريكه فى كل شىء .. فى مسكنه وملبسه ، فى أكله وشرابه ، فى قرفه وغلبه ، وشريكه أيضاً فى زوجته ، حتى لقد قال له « جيمى » ذات مرة : « إنكما تبدوان فى غاية البلاهة والعبط ، ولعاب كل منكما يسيل على الآخر . لم لا تذهبان معاً إلى السرير وينتهى الأمر ؟ » .

و « كليف » فى مثل عمر « جيمى » ٢٥ سنة ، من النوع الهادئ الخامل إلى درجة البلادة

والفتور ، تعلوه كآبة الحزن الصموت ، حزن أولئك الكادحين الذين شبوا على إعالة أنفسهم لأنهم لم يجدوا أباً يحن ، ولا قريباً يطل ولو من بعيد ، حتى التقى بصديقه « جيمى بورتر » : « لا أظن أن عندى من الشجاعة ما يكفى لكى أعيش معتمداً على نفسى مرة أخرى ، مهما كانت الأحوال ، فأنا بطبعى فظ جداً ، ثم أنا إنسان تافه جدًّا فى واقع الأمر . ويظهر أننى سأكون فى حال أسوأ مما أنا فيه ، لو عشت معتمدًا على نفسى فقط » ..

ومع ذلك فهما يعيشان حياة شبه إنسانية . يفكران بأيديهما . ويتناقشان بعضلاتهما . ويمضيان الوقت فى (بوهيمية) أو بهيمية لا تنتهى . وكثيراً ما كانت تقول لهما « أليسون » : « احترسا بحق السماء ، إنكما تجعلان المكان يبدو كل يوم وكأنه حديقة حيوان .. » .

« وأليسون » هذه هى زوجة « جيمى » ، عمرها هى الأخرى ٢٥ سنة . وقعت فى غرام عضلاته . وأحبت فيه قواه البدنية . فضحت بأسرتها (البورجوازية) وهربت معه على ظهر دراجة لتعيش فى هذا القفص ، قفص الوحوش البشرية ، غير أن وصمة (البورجوازية) تظل عالقة بها ، لذا يحرص « جيمى » على إهانتها وتحقيرها ، فهى فى نظره (كالنصب التذكارى) الذى يمثل التحفظ والبرود ، وأخوها ، يمثل « التفاهة فى أوسع معانيها ، وإن انتهى به الأمر إلى كرسى الوزارة » ، وأمها « امرأة خبيثة تذكرك بإحدى نساء الرومان المترهلات اللواتى تجاوزن منتصف العمر » أما أبوها « فوجوده كعدمه ، شأنه شأن أى رب أسرة (بورجزاى) ، فهو (عجوز مسكين) ، ليس إلا واحدًا من تلك النباتات المتعطشة المتخلفة عن متاهات العهد (الإدواردى) ، والتى تأبى أن تفهم لماذا توقفت الشمس عن الشروق » ..

والحقيقة أن « جيمى بورتر » ليس ساخطاً على زوجته بمقدار ما هو ساخط على طبقتها ، وهو عندما تزوجها . تزوج فيها الطبقة . وعندما يحتقرها . يحتقر فيها الطبقة . وعندما يسخط عليها . فى شخصها يسخط على الطبقة (البورجوازية) . حتى عندما زارتها صديقتها « هيلينا » ، ورأت مدى العذاب الذى تعيش فيه . فحرضتها على الثورة . وعلى ترك هذا الوحش الآدمى ، كان كل هم « جيمى » أن يحطم فى شخص « هيلينا » كافة القيم (البورجوازية) ، وأن يذيب قناع العفة الذى تضعه على وجهها ، فأوقعها فى حبه ، واستبدلها بزوجته ، التى عادت فجأة لتجدها بين أحضانه ، فلم تعرف كيف تخرج من الورطة . وما كان من « جيمى » إلا أن انتهزها فرصة ليصرخ فى وجهها : « لا تحاولى أن تخدعى نفسك

بمسألة الحب ، فمثلك لا تستطيع أن تقع فيه دون أن تلطخ يديها بالأوحال ، إنه يستغرق العضلات والأحشاء جميعاً ، وإذا كنتِ لا تتحملين فكرة تلويث روحك الطاهرة ، فخير لك أن تتخلى عن فكرة الحياة كلها ، وتتحولى إلى قديسة ، لأنك لن تستطيعى أن تعيشى الحياة ، كما يعيشها سائر الآدميين ، فإما هذه الدنيا ، أو الآخرة » ..

وهنا لا تملك « أليسون » أمام صرخة « جيمى » فى وجه « هيلينا » ، إلا أن تتنازل عن قضيتها الخاسرة ، وأن تعود إليه كما يعود السنجاب إلى الدب ، ليعيشا معاً ، ويأكلان الشهد والبندق ، فهاهى تصارحه بقولها : « لقد كنت مخطئة .. أنا لا أريد أن أكون محايدة ، ولا أريد أن أكون قديسة ، أريد أن أكون قضية خاسرة ، أريد أن أكون تافهة وبلا قضية ألا تفهمنى ؟ لقد ذهب . لقد ذهب .. هذا الكائن الآدمى الذى لا حول له فى أحشائى ، والذى كنت أظن أنه ما من أحد يستطيع أن ينتزعه منى .. ولكن .. ألا ترى ؟ لقد أصبحت فى الوحل ، منكبة على وجهى أتمرغ فيه .. أوه ، يا إلهى » ..

وأخيراً عندما يشعر « جيمى بورتر » بما جنت يداه ، يصاب بقشعريرة ، كأنها الصدمة الكهربية ، التى تعالجه دون أن تصرعه ، فيمد يديه ، ويرفع زوجته المنهارة من عند قدميه ، ويضمها إلى صدره متوسلا إليها أن تكف عن البكاء ، واعادًا إياها بحياة زوجية هادئة وهانئة ، فوق صفحة جديدة من نهر الحياة ..

إنه عصر مجنون :

تلك هى خطوط العرض فى هذه المسرحية : (انظر وراءك فى غضب) ، وهى كما قلنا ورأينا مسرحية ساخطة فى كل شىء .. فى أحداثها ومواقفها ، فى موضوعها وأشخاصها ، فى لغتها وحوارها ، وحتى فى ألفاظها الغضبى ، التى يصطك بعضها ببعض ، وكأنها مقطوعة موسيقية رديئة الإيقاع ،.

والقارئ هنا ، واقع فى ذات الحيرة التى وقع فيها أبطال مسرحيتى (المهرج) و(لوثر) ، فهو لا يدرى وراء من يقف ؟ ولا يعرف أى الطريقين يختار ؟ غاية ما يفعله أن يسخط هو الآخر ، وأن يكون من الساخطين .

وهى نفسها الحيرة التى وقع فيها المؤلف ودفعته إلى السخط ، السخط – الذى دفعه إلى أن يقول فى ليلة العرض الأولى لمسرحيته هذه : (انظر وراءك فى غضب) ، عندما صعد إلى

المسرح بناءً على طلب الجمهور : « ليس عندى شىء جديد أقوله ، وكل ما قلته فى هذه المسرحية ، هو أننى لا أستطيع أن أتلفت حولى دون أن أمضغ الكثير من الحجارة ، ويالها من حجارة عفنة .. مريرة ، إن عصرنا مجنون ، نحن نعيش فى زمان لا مكان فيه لصدى الحكمة ، ولا لصوت الضمير » ..

وهو ذاته السخط الذى أدى به إلى مغادرة انجلترا ، والذهاب إلى فرنسا ، وإرسال خطاب (اللعنة المشهور) ، الذى تحدثت عنه صحف أوربا وأمريكا كلها ، فنى هذا الخطاب لعن « جون أوزبورن » انجلترا . ولعن الشعب الإنجليزى . ولعن رجال الدين وسماسرة السياسة وأعضاء مجلس العموم ، فهؤلاء جميعاً فى رأيه خونة يستحقون الإعدام . لأنهم لوثوا شرف بلاده ولطخوه بالأقذار ، ولأنهم قادوا الأسد الضعيف الأعمى إلى الهاوية والدمار . وعما قريب إلى الاختفاء من عين الوجود . وبعد أن كانت بريطانيا هى الإمبراطورية التى لا تغيب الشمس عن أملاكها ، ستصبح هى نفسها وراء الشمس !

وهذا ما عبر عنه « جيمى بورتر » بقوله وهو غاضب : « إننا نأخذ طريقة طهو طعامنا من باريس ، كما نأخذ سياستنا من موسكو ، أما الأخلاق فنتعلمها من بورسعيد » ..

وهو ما عبر عنه أيضاً بقوله عن انجلترا ، وقد غدت مستعمرة أمريكية بشكل أو بآخر : « إن من أكبر دواعى الضيق أن تعيش فى العصر الأمريكى ، ما لم تكن أمريكيًّا بالطبع ، لا بل إن الاستعمار الأمريكى يقتحم على الإنجليز مخادعهم ويهتك أعراضهم ، ولعل كل أطفالنا سيكونون أمريكيين » ..

بل ربما كان الأمر أخطر من هذا ، فها هو « جيمس جندن » يتحدث عما أسماه بالأمريكانية الزاحفة ، ومدى تأثيرها على الثقافة الإنجليزية ، فيقول « إن أثر (الأمريكانية) فى هذه الثقافة كبير للغاية ، وإنه أصبح يشتمل على عناصر من « هوليوود » ، وموسيقى « روك آند رول » ، فشخصيات « كنجسلى أميس » مثلا متأثرة ببعض الأفلام السينمائية التى تنتجها « هوليوود » ، وبعض الحلقات التليفزيونية ذات الطابع البوليسى ، بل إن هذه الشخصيات ، تقلد فى الغالب طريقة الممثل « همفرى بوجارت » فى الكلام !

ويضيف « جيمس جندن » إن أعمال الكاتب الروائى « جون وين » مفعمة كذلك بالإشارات الدالة على امتزاج الثقافة الشعبية الأمريكية بالحياة البريطانية ، ومعنى هذا أن

الرواية الإنجليزية المعاصرة ، تتضمن قدرًا كبيراً من النفوذ الأمريكى ، مما يقلل من صبغتها البريطانية التقليدية ..

أجل .. لقد جاء الوقت الذى تستورد فيه انجلترا ثقافتها أيضاً من أمريكا ! .

السخط وحده لا يكفى :

وبعد ، فهذا هو الأديب الغاضب « جون أوزبورن » ، وتلك هى مسرحيته الغاضبة (انظر وراءك فى غضب) ، وهذا كله مشروع وجائز ، مشروع أن يسخط « جون أوزبورن » على كل شىء فى بلاده ، على الطبقة (البورجوازية) . وعلى السياسة الإنجليزية . وعلى النظم الاقتصادية . وعلى الحياة الاجتماعية . وعلى الأمريكانية الزاحفة ، وعلى كافة مظاهر الحياة فى انجلترا . ولكن ليس جائزاً أن يقف عند مرحلة السخط ، وأن يتخلى عن جسد بلاده المريض ..

صحيح أن سخطه له بواعثه ودواعيه ، وصحيح أن سخطه تعبير صادق وانفعال حقيق ، ولكن السخط وحده لا يكفى ، فالسخط انفعال ، مجرد انفعال ، والانفعال لا يصبح موقفاً أومذهباً ، حتى يُعمَّق ويُمنطَق ويصبح اتجاهاً عامًّا ، تماماً كما فى حالة الحرية والمسئولية ، فلا يكفى الإنسان أن يصرخ بأعلى صوته « يسقط العالم » حتى يكون حرًّا ، بل لابد له من أن يكمل عبارته بقوله « أنا أبنيه أفضل مما هو الآن » حينئذ ، وحينئذ فقط ، يكون حرًّا ، فالحرية تحايثها المسئولية ، وبمقدار ما يكون الإنسان مسئولا يكون حرًّا .

وهكذا لا يكفى « جون أوزبورن » أن يقول عبارته الشهيرة « أنظر وراءك فى غضب » بل لابد له ، لكى يكون حرًّا ، أن يكمل عبارته بقوله : « انظر أمامك فى أمل .. وفى إشراق .. وفى حب » ..

الصرخة الثالثة عشرة

«كولين ويلسون»
اللامنتمي ... إنسان هذا العصر

«إن العالم اليومى يجرنا معه مثل عبد رقيق خلف
عربة قائد منتصر ، وعلى الإنسان أن يتعلم كيف
يقطع الحبل ، ويسمح للعقل أن يثبت مكانه ،
وأن يغدو واعياً لقرابته بالجبال والصخور» .
«كولين ويلسون»

العقل فى أزمة :

أجل ، تلك هى الصرخة التى أطلقها فى بريطانيا فيلسوف شاب فى الرابعة والعشرين من عمره ، يدعى «كولين ويلسون» ، والتى أودعها كتابه الذى سماه (الغريب) أو (اللامنتمى) والذى وصفه بأنه (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية فى القرن العشرين) .

وما أن أطلق «كولين ويلسون» هذه الصرخة فى بريطانيا ، حتى تردد صداها فى أمريكا والقارة الأوربية ، وأصبح اسمه على كل لسان يهتم بقضايا الفكر والثقافة بعد أن كان نكرة لا يذكره أحد ، وقد تحمس له بعض النقاد المعروفين فى انجلترا ، مثل « سيريل كونولى » ، « وايديث ستويل » ، « وفيليب توينبى » ، فاعتبروه على صغر سنه كاتباً من الطراز الأول ، بل لقد ذهب « فيليب توينبى » إلى أن كتابه هذا (أضاف إضافة حقيقية إلى فهمنا لأشد مشكلاتنا عمقاً وأكثرها تعقيدًا) .

وأكثر من هذا ، لقد اعتبره شباب الأدب الإنجليزى فى الخمسينيات ، وهو الشباب الذى أطلقت عليه الصحافة الأدبية اسم (الشباب الغاضب) أو (الجيل الغاضب) والذى ينتمى

إليه كل من « جون أوزبورن » ، « وأرنولد ويسكر » ، « وهارولد بنتر » ، « وشيلا ديلانى » ، « وجون وين » ، « كنجسلى أميس » ، « ورويس لسنج » ، « وآلان سيليتو » ، هؤلاء اعتبروا « كولين ويلسون » بمثابة فيلسوف هذا الجيل ، وأول من أرسى دعائم هذه المدرسة ، بإصداره هذا الكتاب الذى جعل منه «كولين ويلسون» رمزاً لنفسه ولجيله من المفكرين الإنجليز الشبان .

ذلك أن كتاب (الغريب) أو (اللا منتمى) كما يقول الناقد «كارل بود» ، أحد المشايعين لأدب الخمسينيات ، يبرز صورة المفكر الإنجليزى الشاب الذى يعيش فى وحدة موحشة ، ويشعر بالمرارة الاجتماعية ، وعبثاً يحاول الخروج من مرض الغربة أو اللا انتماء ..

ولكن كتاب « كولين ويلسون » فى الواقع ، أعمق من هذا بكثير ، إنه بمثابة الصرخة التى نبهت إلى عمق الأزمة التى يعانيها العقل الأوربى المعاصر ، ذلك العقل الذى شهد منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولايزال يشهد حتى وقتنا الحاضر ، ظواهر لا يمكن أن توصف إلا بأنها أزمة ، ولم تكن مصادفة ، بل كان مما يبعث على التساؤل ، أن أصبحت ينابيع الفكر الفلسفى ، هى آراء « برجسون ، ونيتشة ، وكروتشه ، وشبنجلر ، ووليم جيمس » ، وكلها آراء تشيد بقوى أخرى غير العقل الاستدلالى ، أوالمنهج العلمى ، وتنادى بمبادئ الحدس أو الإرادة أوالوثبة الحيوية أوالنجاح العملى ، حتى أصبح دعاة العقل أقلية ضعيفة خافتة الصوت تدافع عن مبادئها بخجل واستحياء .

ولم يقتصر هذا على مجال الفكر الفلسفى أو الفكر النظرى الخالص ، بل تعداه إلى علم النفس والسيكولوجيا الحديثة ، فذهب « فرويد » وتلميذاه « أدلر ، ويونج » ، وسائر علماء المدرسة التحليلية إلى إطلاق سهامهم على قلعة العقل ، والاحتماء بقيعان (اللا وعى) أو (اللا شعور) ، باعتبارها الأوعية التى تحتفظ بالتجارب والذكريات والأحلام ، وتكون عالماً مظلماً معتماً لا يدرك إلا من خلال رموزه ، ولا ينفذ إليه العقل الواعى ، وإن كان هو أساس تفسير الكثير مما يدور فى مجال الوعى .

وفى مجالات الأدب والفن ، اتخذت الرواية والدراما والموسيقى والفن التشكيلى نفس الاتجاه ، حيث خفت صوت العقل والوعى ، واختفى الترابط المنطقى ، والقالب المحدد ، وحلت الانطباعات السريعة المباشرة ، والفورات الوجدانية الحادة ، وأصبح الفن بدوره

يخاطب القوى (اللاواعية) فى الإنسان ، والأدب كأنما يغوص فى الأعماق السحيقة للذات البشرية .

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن هذه الظواهر جميعاً ما كان لها أن تجتمع فى توقيت زمنى واحد ، إلا لتشير إلى مدلول واحد ، وتعبر عن أزمة واحدة ، هى أزمة العقل ، أو الأزمة التى يمر بها العقل .

صحيح ، إن العقل ذاته هو الذى شخص هذه الأزمة ، وهو الذى توصل إلى تحديد ملامحها وظواهرها ودلالتها العامة ، وصحيح إن تحليل العقل لذاته ، وتمرده على نفسه ، هو تأكيد لوظيفة العقل ، وتحقيق لدوره الإيجابى ، ولكن الصحيح أيضًا أن هذه جميعاً ظواهر تشير إلى محنة العقل فى مواجهة تحديات العصر.

أمراض الإنسانية المعاصرة :

ومن هنا كان وصف «كولين ويلسون» لكتابه بأنه بحث فى كُنه مرض الإنسانية فى منتصف القرن العشرين ، فهو إذن يفترض أن الإنسانية مريضة فى هذا العصر ، ويحاول أن يشخص الداء الذى تعانيه الإنسانية ، وفى الوقت ذاته ، يحاول أن يصف الدواء الذى يشفى الإنسانية من هذا الداء ، أما هذا الداء ، فهو ما يسميه «كولين ويلسون» بمرض الغربة أو (اللا انتماء) ، فعند فيلسوفنا الشاب أن مشكلة اللا منتمى تبدو لأول وهلة مشكلة اجتماعية ، ذلك لأن من صفات اللامنتمى ، أنه لا يتوافق مع المجتمع الذى يعيش فيه ، لكن مشكلة اللامنتمى فى حقيقتها ليست مجرد مشكلة اجتماعية ، وإنما هى مشكلة روحية أو (ميتافيزيقية) .

فمن هو اللامنتمى ؟

هو الشخص الذى يرى الإنسان على حقيقته ، تلك الحقيقة التى تحجبها عن العين ، طبيعة الحياة فى المجتمع الحديث ، ولأنه ينشد الحقيقة وحدها ، ولا يقبل غيرها ، نراه باستمرار فى حالة تمرد على المجتمع ، وكأنما هو يعيش خارج لا داخل هذا المجتمع .

ومن ثم فهو فى حالة دائمة من الاستبطان ، يستبطن ذاته ، ويطل عليها من الداخل ،

لكى يراها على حقيقتها السافرة ، ويدرك النزاع الناشب فيها بين ما هو حيوانى صرف ، وما هو إنسانى خالص .

« لا أملك شيئاً ، ولا أستحق شيئاً ، وبالرغم من ذلك أشعر بالحاجة إلى تعويض .. »

هذا هو اللا منتمى عندما يُفتِش فى أغوار ذاته ، فلا يكاد يجد فيها شيئاً ، وعند ما يفتش فى خارج ذاته ، لا يكاد يجد فيها شيئاً كذلك ، « أما البحث الفلسفى فإنه يلوح عديم المعنى ، لا شيء يمكن اختباره ، ولا شيء يمكن اختياره ، وأما الحقيقة فيا ترى ماذا يعنون بها .. ؟ » .

وتنطلق أفكار اللامنتمى بصورة غامضة من حب قديم ، وماكان يحيط به من ملاذ عاطفية ، إلى التفكير فى حقيقة الموت ... « الموت ... إنه أهم الأفكار على الإطلاق » ثم يعود إلى مشاغله اليومية « يجب أن أكسب مالا » وفجأة يرى ضوءاً منعكساً على الجدار ، إنه منبعث من الغرفة المجاورة لدى إحدى الأسر ، ويقف على الفراش فى غرفته الوحيدة يراقب الغرفة المجاورة : « إننى أنظر وأرى .. الغرفة المجاورة تدعونى إلى عربها .. » .

وهكذا لا يكاد اللا منتمى يخرج من أغوار ذاته ، ليستشرف العالم من حوله ، حتى يكون عالمه هو الحياة الدائرة فى الغرفة المجاورة ، التى يراقبها من ثقب فى الجدار ، والتى وصفها الشاعر « كيتس » ، فيا كتبه إلى الشاعر « براون » ، قبل وفاته بعام واحد « إننى أشعر وكأننى ميت منذ زمن ، وإنما أعيش الآن حياة ما بعد الموت .. » .

الرؤية أكثر من اللازم :

لذا يمكننا أن نصف اللا منتمى ، بأنه الشخص الذى يعيش فى انفصام مع ذاته ، ومع العالم من حوله ، فهو يرى أن العالم الذى يعيش فيه ، ويعيش فيه الناس ، عالم غير حقيقى ، وهو فى ذات الوقت ، لا يرى فى الوجود سوى الفوضى التى تتجاهلها العقلية (البورجوازية) ، ولأنه يرى أن الفوضى هى حقيقة العالم ، نراه لا يهتم إلا بها ، ولا يتحدث إلا عنها ، ولا ينظر إليها إلا بعين اليأس والتشاؤم ، اسمعه يقول :

« ورأيت نفسى على الرصيف مرة ثانية ، لا أشعر بالطمأنينة التى كنت أمنى نفسى بها ، وإنما أحس باضطراب وارتباك ، كنت وكأننى لا أرى الأشياء على حقيقتها ، كنت ، أرى أكثر من اللازم ، وأعمق من اللازم .. » .

ولن يُجدينا هنا أن نتهمه بأنه شخص مريض وغير سوى ، لأنه سرعان ما يدافع عن نفسه قائلا : « إننا جميعاً مرضى ، نعيش فى حضارة مريضة ، والفرق بينى وبينكم أنكم تجهلون هذه الحقيقة المرة ، على حين أعرف أنا أنى مريض ، ولدى من الشجاعة ما يجعلنى أواجه حقيقة مرضى » .

وهكذا نجد أن اللامنتمى إنسان لا يستطيع الحياة فى عالم (البورجوازية) ، ذلك العالم السهل المريح ، ولا يستطيع فى ذات الوقت ، قبول ما يراه ويلمسه فى الواقع ، فهو « يرى أكثر وأعمق من اللازم » وأن ما يراه لا يعدو الفوضى ، (فالبورجوازى) ، يرى العالم مكاناً منظمًا تنظيمًا جوهريًا ، وإن وُجدت فيه بعض عناصر القلق وعدم الارتياح ، إلا أن انشغال (البورجوازى) بمشكلات حياته اليومية ، يجعله مضطرًا إلى تجاهل هذه العناصر ، أما اللا منتمى ، فإنه لا يرى العالم معقولا أومنظماً ، وحين يقذف بمعانيه الفوضوية فى وجه هذا العالم ، فما ذلك إلا لأنه يحس بشعور يبعث على الكآبة ، شعور بأن الحقيقة ينبغى أن تقال على الرغم من كل شىء ، وإلا فلن يكون الإصلاح ممكناً ، بل إن هذه الحقيقة ينبغى أن تقال حتى إذا لم يكن هناك أمل فى الإصلاح . إن اللامنتمى كما يقول « كولين ويلسون » : إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد سبباً يدفعه إلى القول بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة ، قد تكون الفوضى هى جرثومة الحياة ، كما أن البيضة هى فوضى الطائر ، إلا أن الحقيقة برغم ذلك ينبغى أن تُقال ، والفوضى يجب أن تُواجه .

ولكن من ذا الذى سيقول الحقيقة ، ومن ذا الذى سيواجه الفوضى ؟ هل هو ، (اليوجى أو القديس ، أم القوميسار أو الثائر) .

إنه عند « كولين ويلسون » كما عند الكاتب المجرى « أرثر كويسلر » صاحب كتاب (اليوجى والقوميسار) ، إنه لا القديس ، ولا الثائر يستطيع أن يخلصنا مما نحن فيه ، وإنما الإنقاذ الحقيقى ، هو فى اجتماع هذين العنصرين فى مركب ثالث جديد ، وهذا معناه أن أسلوب النسك والزهد والعبادة – كما نجده عند رجل الدين ، قديسًا كان أو صوفيًا – لا يكفى لمواجهة الأزمات المادية التى يواجهها إنسان هذا العصر . والعكس كذلك صحيح ، حيث لا يكفى أسلوب الغضب والتمرد والثورة لإصلاح عطب الحياة ، لأنه لا يكاد يصلح شيئاً حتى يقضى على كل شىء ، فاليوجى أو القديس ، والقوميسار أو الثائر ، كلاهما إنسان ذو بعد

واحد ، لا يكاد يكفى لمواجهة روح العصر ، ذلك الذى لابد له ، فى رأى « كويسلر » من اجتماع هذين البعدين ، ولابد له ، فى رأى « كولن ويلسون » من إضافة بعد ثالث .

الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

ويبدأ « كولين ويلسون » ، بالبحث عن هذا الإنسان فى كتب الأدب ، وكما يتجلى فى أبطال أشهر الروايات العالمية الحديثة ، التى صورها خيال بعض الروائيين المحدثين ، مثل بطل رواية (الجحيم) للكاتب الفرنسى « هنرى باربوس » ، وبطل رواية (الغثيان) « لجان بول سارتر » ، وبطل رواية (الغريب) « لألبير كامى » .

فأبطال هذه الروايات يعيشون جميعاً فى عالم انعدمت فيه القيم ، وضاع منه اليقين ، وأصبح كل شىء فيه جائزاً ، وبالتالى صعب التنفس ، وغامت الرؤية ، وفقدوا الاتجاه ، فراحوا يقضون معظم وقتهم منفردين فى غرفهم الخاصة ، لأنهم لا يجدون ما يبرر قيامهم بفعل أى شىء آخر ، فى عالم بلا معنى ولا جدوى .

لقد فقدوا ثقتهم فى العقل ، كما فعل الفيلسوفان « كيركيجارد ، ونيتشه » ، وشعروا بأن العلم لا يحقق سعادة الإنسان ، شأنهم فى ذلك شأن الفيلسوف الأمريكى « هوايتهد » ، والكاتب الإنجليزى « هـ . ج . ويلز » ، ومن ثم اقتربوا من « كافكا » وعالمه الممسوخ .

ويرى « كولين ويلسون » أن شخصية (الغريب الوجودى) ، كما صورها « جان بول سارتر » ، تطور طبيعى ، لشخصية (الغريب الرومانتيكى) ، كما صورها « جوته » فى ، (آلام فرتر) ، وهو الغريب الذى كان فى القرن التاسع عشر ، يعتبر أنه من الطبيعى بالنسبة له أن يموت شابًّا مثل « شيلى » ، أو يعيش مريضًا مثل « شيللر » ، أو يظل فى (برزخ) بين الموت والحياة كما كان حال « كولردج » .

والفرق بين الغريب الرومانتيكى ، والغريب الحديث ، هو أن الأول دائم البحث عن الحقيقة ، وإن كان لا يجد هذه الحقيقة ، وهذا هو العذاب ، إلا أنه يعتقد فى وجود هذه الحقيقة ، وهذا هو العزاء . وبين العذاب والعزاء ، يعيش الغريب الرومانتيكى ، الذى كان يعتقد أن الخطأ ليس كامناً فى الطبيعة الإنسانية ، لأن الكمال الإنسانى شىء ممكن التحقيق ، وإنما الخطأ كامن فيه هو ، فى ملكاته وقدراته ، وفى نظرته للعلاقة المتبادلة بين العالم والإنسان ، وهذا ما عبر عنه « الدكتور جونسون » على لسان بطله « راسيلاس » ، بقوله :

« لست أريد أن أكون سعيدًا ، وإنما أريد أن أكون حيًّا وفعالا » .

فهو يشعر أن شيئًا ما ينقصه ، هذا الشيء ليس فى خارج ذاته ، وإنما فى داخله هو ، وهو ما عبر عنه « راسيلاس » بقوله وهو يهرب من « الوادى السعيد » : « يلوح لى دائمًا أن للإنسان حاسة سادسة ، أو قابلية أخرى ، بالإضافة إلى حواسه ، هذه القابلية ، يجب أن تشبع قبل أن يكون سعيدًا السعادة الكاملة .. » .

هذا هو الغريب الرومانتيكى ، الذى يختلف عن الغريب الحديث ، الذى لا يفهم ما يقصده الناس حينما يتحدثون عن الحقيقة ، فماذا تكون هذه الحقيقة ، وما جدوى العثور عليها إن كانت موجودة ، « الحقيقة ؟ تُرى ماذا يعنون بها ؟ » إن هؤلاء الذين يعتقدون بأن الطبيعة الإنسانية هى المريضة ، وأن الغريب هو الذى يواجه هذه الحقيقة المريرة ، هؤلاء لا يعنوننا الآن ، إننا – كما يقول اللامنتمى الحديث – فى وضعية سلبية ، وهذه الوضعية السلبية ، هى جوهر العالم ، « لا طريق هنالك إلى الخارج أو إلى ما حول أو إلى الداخل » وإلى هذا يجب أن ينصرف انتباهنا الآن .

وعلى الرغم مما بين اللا منتمى الرومانتيكى ، وبين اللا منتمى الحديث ، من فروق فى النظرة إلى الحقيقة .. حقيقة العالم وحقيقة الإنسان ، إلا أنهما يشتركان فى صفة هامة ، هى اهتمامهما معاً بمشكلة بعينها يسميها « كولين ويلسون » (بمشكلة اللا منتمى) ، إن مشكلة اللا منتمى ، هى كيفية تحقيق ذاته فى وجود سِمَتُه الفوضى ، فهو إنسان يريد أن ينظم هذه الفوضى ، وأن يُهَدِّف هذا النظام ، وأن يخلع على هذا الهدف المعنى والجدوى . ومن أجل حلمه الوردى الجميل ، ذلك الحلم الذى يتلاشى مع مطلع الفجر ، نراه يضيع حياته سدى ، ويعيش فى سأم وملل ، ويشعر بأن ذاته منشقة على ذاته ، فهو نصف همجى ، ونصف متمدين ، نصفه حيوانى ، والنصف الآخر فيه الإنسان ، أما غايته القصوى فهى أن يحقق وحدة واحدة فى هذه الذات ، وأن يحيا حياة واحدة ، حياة أضيق ما فيها يتسع لكل أشواق الإنسان .

وهذا معناه فى رأى « كولين ويلسون » أن مشكلة اللا منتمى ليست مشكلة فكرية ، بقدر ما هى مشكلة حياتية ، أو هى على حد تعبيره « مشكلة البحث عن جواب للسؤال » ، والسؤال هو : ماذا يجب على اللا منتمى ، أن يصنع بحياته وفى حياته ، فى الوقت الذى لا يستطيع فيه قبول الحياة كما يقبلها ويحياها من هم حوله ؟

ولما كانت مشكلة اللا منتمى ، هى البحث عن الطريقة المثلى التى يحيا بها حياته ، بمعنى أن مشكلته فى جوهرها مشكلة حية ، أومشكلة حياتية ، فإن «كولين ويلسون» ، لا يكتفى بدراسة الغربة فى كتب الأدب ، وإنما يعود من الأدب إلى الحياة نفسها ، فيدرس حياة بعض من اعتبرهم من الغرباء أو اللا منتمين ..

والثلاثة الذين يختارهم «كولين ويلسون» ، هم الكاتب الإنجليزى «ت . أ . لورانس» ، والرسام الهولندى «فان جوخ» ، وراقص البالية الروسى «نيجنسكى» ، إنه يختارهم باعتبارهم نماذج ثلاثة للا منتمى ، يتميز كل منهم بميزات خاصة ، ينافس بها الآخرين فى غربته ولا انتمائيته . ميزات فى العقل والوجدان والجسد ، لقد حاولوا جميعاً أن يتغلبوا على مرض الغربة أو اللا انتماء ، عن طريق سيطرة كل منهم على ذاته ، إلا أن سيطرتهم جميعاً على ذواتهم لم تكن كاملة ، لأن الطريق التى سلكها كل منهم لم تكن مجدية فى حد ذاتها ، إذ حاول «لورانس» أن يسيطر على عقله فحسب ، وحاول «فان جوخ» السيطرة على وجدانه فقط ، واكتفى «نيجنسكى» بالسيطرة على إمكانات جسده وكفى .

ومن هنا كان فشلهم جميعاً فى التخلص من داء الغربة ومرض اللا انتماء ، فانتهى الأمر «بلورانس» إلى ما يسميه «كولين ويلسون» بالانتحار العقلى ، وقضى «فان جوخ» على حياته بيده ، أما «نيجنسكى» فكان مصيره الجنون .

ويخلص «كولين ويلسون» من دراسته لحياة هؤلاء الغرباء الثلاثة ، إلى أنهم جميعًا كانوا نفوساً ضائعة ، وأن الإنسان المثالى هو الذى يجمع بين فكر «لورانس» الثاقب ، ووجدان «فان جوخ» الجامح ، وإدراك «نيجنسكى» لإمكانات جسده ، وهذا هو الإنسان ذو الأبعاد الثلاثة .

العودة إلى الإيمان :

ويمضى «كولين ويلسون» فى تحليل وضعية اللامنتمى ، فيرى أن أهم ما يشغل بال اللا منتمى ، هو رغبته فى ألا يكون لا منتمياً ، إنه يحرص على الانتماء ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لا منتمياً ، وإلا كان معنى انتمائه أن يكون (بورجوازيًّا) عاديًّا ، يرتدى العديد من الأقنعة لكى يتلاءم مع الحياة الاجتماعية ، ومع متطلبات المدنية والتحضر ، وهذا

هو ما يكرهه اللامنتمى ، ولا يطيقه أبداً ، بل ربما كان الموت عنده أفضل من حياة مثل هذه الحياة .

إن مشكلة اللامنتمى ، هى كيف ينطلق إلى الأمام ، فى الوقت الذى عاد فيه كل من « لورانس ، وفان جوخ ، ونيجنسكى » إلى الوراء ، فاندحروا جميعاً .

وهذا معناه أن اللامنتمى ، ليس مجنوناً وليس مريضًا ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين ، وأكثر شفافية من هؤلاء الرجال صحيحى العقول .

إن مشكلة اللامنتمى فى جوهرها ، هى مشكلة الحرية ، لا الحرية السياسية بالطبع ، ولا الحرية الاجتماعية بطبيعة الحال ، وإنما الحرية بمعناها الروحى العميق ، على اعتبار أن جوهر الدين هو الحرية .

فاللامنتمى ، يبدأ كما يقول « كولين ويلسون » بنوع من التوترات الداخلية ، من حالة تأزم باطنى ، ودوار داخلى عنيف ، ويحاول جاهداً أن يتخلص من توتره وتأزمه ودواره العنيف ، ولن يجديه فى شىء الذهاب إلى طبيب نفسانى ، لأنه ليس فى مقدور الطبيب النفسانى أن يجد حلاً لمشكلة اللامنتمى .

إن مشكلة اللامنتمى ، أشبه بمشكلة الصوفى الذى ينشأ فى حضارة بعينها ، ولكنه لا يلبث أن يرفض قيم هذه الحضارة ، يهرب منها ويلوذ بصومعته فى الصحراء ، وبعد أن يتفكر فى ذاته ، وفى العالم من حوله ، وفى عظمة الخالق أو الله ، نراه يعود إلى العالم من جديد ، داعياً إلى نبذ قيم الحياة المادية ، مبشراً بقيم الحياة الروحية . وبالمثل نجد اللامنتمى ، يلوذ بغرفته الوحيدة ، بعيدًا عن البشر ، حيث يغرق فى تأملاته الذاتية ، يحلل مشاعره ، ويطلق لخواطره العنان ، ويفكر فى إصلاح العالم . فإذا قُدِّر له أن يعرف نفسه المعرفة الكافية ، وأن يعرف بالتالى ماذا يفعل بنفسه وسط نفوس الآخرين ، اتضحت رسالته وصار صوفيًا ، أما إذا عجز عن معرفة نفسه ، وعن السيطرة على ملَكَاته وقُدراته ، فإنه يظل لا منتمياً .

وهذا معناه أن اللامنتمى ، هو الإنسان الذى تشغله مشكلة طبيعة الحياة ذاتها ، ومشكلة العبثية فى هذه الحياة ، ومشكلة البحث عن سبيل للخلاص ، الخلاص من مرض اللاانتماء ، باعتباره من أخطر أمراض العصر ، وذلك عن طريق الإيمان ، أو العودة إلى الإيمان .

صحيح ، إنه لا يستطيع أن يقبل قول القديس « أوغسطين » : « إنه لكى نفهم ينبغى أن نؤمن » وإنما الصحيح أنه يريد أن يقيم إيمانه على أساس من العقل ،،وكأنما يعارض عبارة القديس « أوغسطين » بالعبارة القائلة : « إنه لكى نؤمن ينبغى أن نفهم ».

ومع ذلك ، فهل يستطيع اللامنتمى ، أن يجد له مخرجاً من هذه الحلقة المفرغة ؟ . إلا أن الجواب الذى ينتهى إليه بحث «كولين ويلسون » ، هو الجواب الدينى !

الشروق من الشرق :

ويحاول « كولين ويلسون » أن يصف لنا طريق الخلاص ، خلاص الغريب من غربته ، أو اللامنتمى فى محاولته الانتماء . وإذا كان قد أشار إلى أن هذا الخلاص ، لا يكون إلا بإدراك الإنسان أنه لا يتكون من عقل فقط ، أو وجدان فحسب ، أو جسد وكفى ، وإنما عليه أن يحقق الوحدة الحيّة من بين هذه العناصر الثلاثة ، لكى يحيا حياة متكاملة ، فإنه يصف لنا السبيل إلى اندماج هذه العناصر جميعاً ، وانصهارها فى بوتقة واحدة .

فعند «كولين ويلسون » ، أن اللامنتمى ، يلمح بصيصًا من الأمل فى خلاصه الروحى ، وذلك من خلال لحظات من الكشف الصوفى ، أو الرؤية الإشراقية ، لحظات تتوهج فيها حواسة جميعاً ، وتنسجم فيها روحه مع الوجود ، ويشعر كأنما هو والحياة شىء واحد ، فيبدو له الكون آية من آيات الله ، والعالم قائماً على نظام بديع محكم ، والحياة عميقة المعنى ، رائعة الغاية ، جديرة حقًّا بأن تعاش .

هذه اللحظات المتوهجة ، هى التى ينبغى على اللامنتمى أن يقبض عليها بكل ما أوتى من قوة ، وألا يدعها تفلت من بين يديه ، ففى هذه اللحظات خلاصه ، وفيها خروجه من غربته ، وشفائه من داء اللاانتماء . بل أكثر من هذا ، على الإنسان أن ينمى فى نفسه هذه الملكة النورانية ، ملكة الرؤية الصوفية أو الكشف الروحانى ، وذلك عن طريق الإرادة الحرة ، فاللامنتمى هنا كالشاعر الملهم ، الذى يهبط على إلهامه دون أن ينتظر حتى يهبط إلهامه عليه ، وهذه الرؤية التى تمثل التهاب الحواس جميعاً ، فضلا عن يقظة الوجدان ، ممكنة للجميع كما يقول الشاعر « وليم بليك » ، طالما كانت نوافذ الإدراك نقية صافية .

وكما انفتحت أبواب الأعماق عند « وليم بليك » ، وأطل عليه هذا النور ، يمكن أن تنفتح بدورها أمام اللامنتمى ، إذا حرص على تنمية هذه الملكة فى نفسه ، وتوفّر له الهدوء

الروحى ، وتَهيَّأ لاستقبال هذه الرؤى الصوفية ، التى تخلع على كل الأشياء الغاية والمعنى ، فتبدو له كل ورقة من أوراق الشجر ، بل كل ذرة من ذرات التراب ، وكأنها عالم كامل يبعث فى داخله السعادة القصوى ، والفرح الذى لا ينتهى .

ويذهب « كولين ويلسون » إلى أن هذه الرؤى ليست سوى أمثلة على قابلية الإرادة الحرة لإيجاد الأشياء أو الشيء ، لا كما علمتنا فلسفة الغرب التى تميل إلى إخضاع الإرادة للوجود ، ولكن كما أرشدتنا إلى ذلك بحق . . حكمة الشرق .

وهكذا تقودنا مشكلة اللامنتمى ، إلى الحلول التى اهتدى إليها حكماء الشرق ، بحيث يصبح المثل الأعلى عند « كولين ويلسون » ، هو الحكيم الشرقى الذى لا يعنى بأكثر مما يسد رمقه ، ويقيم أوده ، من المال والطعام ، ويحرص كل الحرص على الرياضة والمجاهدة حتى يحصل له الكشف والمشاهدة ، فيرى الحقيقة بنور اليقين ، وهو نور يقذفه الله فى قلب المؤمن ، إذا اتجه بكيانه كله إلى الله .

ويختار « كولين ويلسون » من بين حكماء الشرق ، المتصوف الهندى الشهير « سرى راما كريشنا » ، فيعرض لحياته ، ويشيد بحكمته ، وكيف نشأ فى قرية صغيرة ، وكانت حياته تسير على وتيرة غنائية ، وكان هو نفسه كالوتر الرقيق الذى يتذبذب بالأنغام لدى أى اهتزاز ، وأمام أى جمال أو توافق فى الطبيعة . وكان مزاجه الروحى ، أوكما يسميه « كولين ويلسون » حساسيته التخيلية ، دائمة التطور على امتداد حياته ، إلى أن بدأ يفكر فى الله بتفكيره فى التوافق ، وكيف أن ما نشاهده من توافق فى الكون إنما هو آية من آيات خلق الله .

وقد أدرك « راما كريشنا » ، أن الهدوء يتأتى فى لحظات التأمل بتوجيه التفكير نحو فكرة التوافق ، ومن ثم راح ينفرد بنفسه فى أماكن لا يضايقه فيها أحد ، وكان يجلس متربعاً ، ويحاول أن يجعل انفعالاته وعقله متعاونين ، لتحقيق أقصى درجة من درجات الانفصال عن العالم . وتمر الساعات ، وإذا به يرى أن الأشجار والجبال والأنهار والطبيعة كلها صارت أكثر حقيقية ، وأنها إنما وجدت لقصد وغاية ، وأن ما يشهده وما يراه إنْ هو إلا لحظة من لحظات الإرادة الحرة .

وكان « راما كريشنا » ، قد أرهقه التأمل الطويل ، حتى أنه لم يعد يرى هدفه ، وحتى أقدم بالفعل على محاولة الانتحار ، ولكن محاولة الانتحار كانت خطراً مفاجئاً هدد قواه الحيوية ، فأيقظ فيه الحواس ، وألهب فيه الوجدان ، فتراءت له الرؤيا ، وكانت رؤياه مثل

رؤيا « نيتشه » على قمة التل ، إلا أنه إذا كانت رؤيا « نيتشه » رؤيا سلبية لم ير فيها الله ، فإن رؤيا « راما كريشنا » ، هى الرؤيا الإيجابية التى أبصر فيها الحقيقة ، ذلك أن خطر الموت أيقظ فيه الإرادة النائمة ، فلما استيقظت هذه الإرادة ، أضاءت له الحقيقة وقذفت فى قلبه بنور اليقين .

لقد نجح « راما كريشنا » ، كما يقول « كولين ويلسون » ، فى توجيه البواعث ذاتها ، فقبض على السيف وأراد أن ينتحر به ، وفجأة كشفت قوى الحياة عن ذاتها فى نفسه ، وقالت له : « هراء ! إنك لن تموت ، انظر إلى هذه الأعمال التى أعددتها لك ، لكى تقوم بأدائها ! » .

وهكذا توافرت « لراما كريشنا » ، رؤياه الصوفية ، التى كانت إدراكاً مفاجئاً لحقيقة أن الكون ملىء بالحياة ، وأن هذه الحياة لا تكف عن تعزيز سطوتها على المادة ، من أجل أن تفسح الطريق أمام قوى الروح .

وهنا نرى كيف أن اللا منتمى يعرف نفسه فجأة ، وأن إدراك هذه الحقيقة ، يمثل الخلاص النهائى بالنسبة إلى اللامنتمى . وإذا بلغ اللا منتمى مرحلة « راما كريشنا » من الإدراك الروحى ، فإنه يفقد غربته ، ويحصل على انتمائه ، ويجد الله .

وعند « كولين ويلسون » أن « راما كريشنا » ما كان يستطيع أن يصل إلى هذه المرحلة من الإدراك الروحى لله ، لولم يحتفظ بحساسية الطفولة طيلة حياته ، أما نحن الغربيين وسط حضارتنا المعقدة ، فإننا مضطرون إلى الانخراط فى مزاج معين ، ومن ثم فليس تزييفًا أن نقول إن حضارتنا الغربية ، هى المسئولة عن انتشار النماذج المادية فى الفكر . أما « راما كريشنا » الذى يقف فى الطرف الآخر من قوس الطيف الحضارى ، فقد كان باستطاعته أن ينفذ إلى أعمق أعماق الإنسان ، وأن يصل إلى إدراك الله . الأمر الذى لم يستطع أن يفعله إلا عدد ضئيل جدًّا من الغربيين ، فيما عدا أولئك القديسين الذين ظهروا فى العصور الوسطى .

أجل ، إنه إذا كان الغروب قد حل على الغرب ، فإن الشروق لا يكون إلا من الشرق ..

النمو المتسق للإنسان :

ومن الشرق يعرج « كولين ويلسون » على اليونان ، حيث الفكرة اليونانية وحضارة البحر المتوسط ، وحيث الاحتفال بالإنسان وأعياد البشر ، فنراه يشيد بموقف المتصوف اليونانى

الحديث « جورد جيف » ، الذى حاول البحث عن (نظام) يستطيع اللا منتمى من خلاله ، أن يشفى من أمراضه وأوجاعه ، باتباع هذا النظام ، وهو النظام الذى سماه (النمو المتسق للإنسان) والذى أودعه كتابه (الجميع وكل شىء) .

فعند « جورج جوردجيف » ، أن الفكر لا أهمية له فى ذاته ، وإنما تكمن أهميته فيما يحققه من نتائج فى الحياة ، ويتألف النظام الذى يضعه ، من مجموعة من التمرينات والقواعد التى لا يعرفها الآن ، سوى تلاميذ « جوردجيف » وأتباعه ، وأبرزهم « ب . د . أوسبنسكى » ، صاحب كتاب (فى البحث عن المعجزات) ، الذى قص فيه ما حدث له حين كان يتعلم على « جوردجيف » ، هذا الذى يصفه بأنه كان بالنسبة إليه كما كان « سقراط » بالنسبة إلى « أفلاطون » .

ويبدأ « جوردجيف » بأشد حالات الإنسان ضلالا وضياعاً ، فيذهب إلى أن الإنسان غارق فى هذه الضلالات والضياعات ، نائم فى أحضان العديد من الأوهام ، إلى الدرجة التى لا يمكننا معها أن نعتبره حيًّا يعيش ، وإنما هو آلة فاقدة الوعى ، أوأداة لا تملك شيئاً من الإرادة الحرة .

ويؤكد « جوردجيف » على أن البشر نائمون ، وأنهم إنما يسيرون فى نومهم دون أن يتوافر لهم شىء من الإدراك الحقيقى ، غير أن الإنسان يستطيع أن يستيقظ من سُباته العميق ، وأن يحصل على شىء من اليقظة والحرية ، وذلك عندما يصحو على الحقيقة الأولى ، التى تقول بأن أولى خطوات الحصول على الحرية ، هى أن ندرك أننا لسنا أحراراً .

وعند « جوردجيف » ، أن الإنسان متى أدرك هذه الحقيقة ، يكون خلاصة بعد ذلك فى اتباع ما سماه نظام (النمو المتسق للإنسان) ، ويتألف هذا النظام من ثلاث طرق ، هى : طريقة الفقير ، وطريقة الراهب ، وطريقة اليوجى . وهذه الطرق الثلاث تقابل الحالات الثلاث من حالات اللامنتمى ، التى أشار إليها « كولين ويلسون » ، وهى التى تتم فيها محاولات السيطرة على الجسد ، والسيطرة على الوجدان ، ثم السيطرة على العقل ، إلا أن الجديد فى نظام « جوردجيف » ، أنه يدعى بأن نظامه يمثل طريقة رابعة تحتوى الطرق الثلاث الأخرى .

على أن هذه الحالات الأربع ، ترتبط عند « جوردجيف » ، بدرجات الإدراك ، حيث تبدأ أولاها (بالنوم) ، والثانية بما سماه (الإدراك اليقظ) ، أما الثالثة فيدعوها (التذكر

الذاتى) ، فى حين يدعو الرابعة (بالإدراك الموضوعى).

والذى يخلص إليه «ويلسون» من شرحه وتحليله لفلسفة «جوردجيف» الصوفية ، هو وصفها بأنها أكمل وأكثر الفلسفات الوجودية مثالية ، بحيث يقول «كولين ويلسون» ، إن نظام «جوردجيف» واللامنتمى يسعيان نحو هدف واحد.

دفعة الحياة:

وهذا ما عبر عنه «جوردجيف» أبلغ تعبير وأروعه ، حينما قال فى كتابه (الجميع وكل شىء):

«الإنسان مرتبط بكل شىء فى حياته ، مرتبط بالخيال ، مرتبط بحمقه ، مرتبط بعذابه ، بل إنه مرتبط بعذابه أكثر من ارتباطه بأى شىء آخر ، ويجب عليه أن يحرر نفسه من هذه الروابط ، لأن الارتباط بالأشياء والتميز بها ، يفسح المجال لظهور ألف «أنا» فى الإنسان ، ويجب على هذه «الأنا» الكثيرة أن تموت ، لكى تولد «الأنا» الكبيرة».

ويخلص «كولين ويلسون» من هذا كله ، إلى الهجوم العنيف على موقف الإنسانيين ، والعلماء ، والمناطقة ، أولئك الذين يُهملون معرفة أنفسهم ، ولا يهتمون بالجوهر الدينى ، الذى هو جوهر الخلاص بالنسبة إلى اللامنتمى.

وهنا نراه يشيد بالكاتب الإنجليزى «برنارد شو» لإدراكه أهمية الإرادة ، وتأكيده على فكرة دفعة الحياة ، وسيطرة الروح على المادة ، والعقل على الغريزة. فإننا نجد كما يقول «كولين ويلسون» عند «برناردشو» ، كما نجد عند «جوردجيف» إدراكاً للمجهود العظيم الذى تقوم به الإرادة الخيرة ، من أجل التعبير حتى عن أقل ما يمكن من الحرية.

وهو يجعل من «برناردشو» عملاقًا من عمالقة الفكر الإنسانى ، ويضعه إلى جوار «بسكال ، والقديس أوغسطين ، وكيركيجارد» ، وسائر الفلاسفة الدينيين ، أولئك الذين لم ينقذ آراءهم من التشاؤمية إلا إدراكهم الصوفى لإمكانيات الإرادة الحرة ، الخالصة من العادة الآلية ، أو التعود الآلى على شئون الحياة.

فعند هؤلاء جميعاً ، أن أقوى الحقائق العقلية المطلقة ، لا تعود صحيحة إلا حين تسندها حقيقة دينية ، وفى ذات الوقت ، لا يمكن للحقيقة الدينية أن توجد بعيدة عن العقل ، أو بعيدة عن المجهود الذاتى ، الذى يحاول الوصول إلى هذه الحقيقة ، وهذا ما عبر عنه

الفيلسوف الدينى « إيكهارت » بقوله : « لا يستطيع الإنسان أن يعيش بدون الله ، كما أن الله لا يستطيع أن يعيش بدون الإنسان .. » .

وعندما يسأل سائل : « أين تذهب الروح بعد الموت ؟ » يجيبه « كولين ويلسون » قائلا : « لا حاجة بها إلى أن تذهب إلى أى مكان ، لأن الجنة والجحيم بملآن هذا الكون بصورة عادلة .. » .

الطريق .. طريق الإيمان :

وهكذا نجد « كولين ويلسون » فى ختام بحثه عن اللامنتمى ، وعن الحلول التى تضع حداً لمأساة اللاانتماء فى عصرنا الحاضر ، وهو ما عبر عنه صراحة بقوله : « لست أهدف إلى إيجاد حل نهائى كامل لمشاكل اللامنتمى ، وإنما إلى الإشارة إلى أن هنالك حلولا تقليدية أو محاولات بذلت من أجل الوصول إلى تلك الحلول » .

نجده فى ختام هذا كله ، يعلن فى « المانيفستو » ، أو التصريح الذى أصدره الأدباء الغاضبون فى إنجلترا ، أن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحمل سلاحه ليحارب النزعة المادية المتفشية فى حضارة العصر ، وأن يهيب بكل قوى القيم والروح أن تعمل على تثبيت دعائم الإيمان . كما يعلن فى هذا التصريح ، أنه يقف فى صف واحد مع الفلاسفة الوجوديين المؤمنين بالدين فى وجه المادية والإلحاد ، وأنه لا سبيل إلى خروج الإنسانية من وعكتها ومحنتها وإحساسها بخواء الحياة ، إلا عن طريق الإيمان .

هذا الإيمان هو الذى يساعد إنسان هذه الحضارة على محاربة الإحساس بعبثية الحياة ، وعلى الاعتقاد بأن الحياة لا تخلو من القصد والغاية ، وأن الحياة إنما تقصد إلى العلو والتسامى ، وتبغيا إدراك حقيقة الله .

إن اللامنتمى الذى ظل قرابة قرن كامل من الزمان ، يلوح بالمطرقة دون أن يدرك ماذا كان يفعل ، ولا ما الذى كان ينبغى عليه أن يفعله ، قد وضع كلتا يديه على حقيقة كونه لا منتمياً ، وأن الحياة لا تحتمل كثيراً أمثاله من اللامنتمين ، وإلا كان ماله ، إما الموت أو الجنون .

وربما كان أروع ما فى « كولين ويلسون » هذا الفيلسوف الشاب ، الذى يتميز بسعة اطلاعه ورحابة أفقه ، كما يمتاز بجديته وجرأته فى تناول قضايا الأدب والفكر والحياة ، هو نظرته إلى

الحياة ذلتها على أنها مشكلة كبرى ، وأن الإنسان ينبغى أن يدرك عمق هذه المشكلة ، وأن يجند كل قواه لحلها ذلك الحل السعيد ، الذى يمكنه من التوافق مع الحياة ، والتكيف مع المجتمع .

من هنا كانت نظرة « كولين ويلسون » إلى الفكر على أنه ريب الحياة ، ولا يمكن للكاتب المعاصر ، أن يعزل منهج الفكر عن مضمون الحياة ، فالفكر النظرى الخالص ، نشاط ذهنى أجوف ، كبيت العنكبوت الذى يُعجب الناظر بما فيه من دقة الصنعة وبراعة الصانع ، دون أن تكون له أية قيمة أو فائدة ، فهو بيت فى مهب الريح ، لا يقوى على الصمود أمام أعاصير الحياة .

ومن هنا أيضًا كانت نظرة « كولين ويلسون » إلى المفكر المعاصر ، ومدى مسئوليته بإزاء قضايا المجتمع ومشكلات العصر ، فهو قرن الاستشعار بالنسبة لهذه القضايا ، وتلك المشكلات ، عليه أن يشخصها وعليه أن يكتب « روشتة » العلاج . وعلى ذلك فهو لا يسوى بين الأدب وبين الجمال ، وإنما يعتبر الأدب وسيلة يوضح بها الأديب مشكلاته فى الحياة ، وسيلة تمكنه من أن يحيا حياة أكثر ثراءً وغنى .

أجل ، إن كتابات « كولين ويلسون » وأفكاره ، لا تكمن قيمتها فيما تنطوى عليه من جدية وعمق ، ولكن فى كونها صرخة من صرخات هذا العصر ، صرخة يطلقها هذا الفيلسوف الشاب فى وجه المفاهيم العلمية الجامدة ، والتقاليد (البورجوازية) الخامدة ، وهى فى ذات الوقت ، دعوة مخلصة إلى الاهتمام بالقيم الروحية فى هذا العصر .

نعم ، « إن إعطاء المحل الأول للإرداة ، يمثل طريقة أخرى لإعلان أن الحياة هى عمل من أعمال الإيمان .. » .

وإذا كانت الحياة عملا من أعمال الإيمان ، وسأل سائل ، « فى أى شىء هى عمل من أعمال الإيمان ؟ » كانت الإجابة « فى الحياة نفسها .. » .

لهذا كله ولكثير غيره ، لم يكن الناقد الإنجليزى « فيليب توينبى » مغالياً ، عندما وصف (كتاب الغريب أو اللا منتمى) « لكولين ويلسون » ، بأنه قد أضاف إضافة حقيقية إلى فهمنا للمشكلات الروحية العميقة فى القرن العشرين .

وحقًّا كان هذا الكتاب (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية فى هذا العصر) .

الصرخة الرابعة عشرة

« فرانسواز ساجان »
وداعًا أيتها الأحزان

« أنا أوقن أن حرباً ستأتى ، وأننا نرقص فوق
بركان ، وإنى لأدهش للبلادة والاندفاع اللذين
يسير بهما العالم نحو الصراع العالمى المخرب »

« فرانسواز ساجان »

بين (مرحبًا أيها الحزن) ٩٠٠,٠٠٠ نسخة ، عدا نسخ كتب الجيب ، و(السحب الرائعة) ١٠٠,٠٠٠ نسخة فقط ، لم يتوقف توزيع كتب الأديبة الفرنسية الشهيرة « فرانسواز ساجان » عن الهبوط كتاباً بعد كتاب ، ويوماً بعد يوم ، حتى خيل إلى الناس أن أديبة الثمانية عشر عاماً ، التى ملأت الدنيا صراخًا ، وعواء ، وعاشت فى مظاهرة صاخبة من الأسى والوجع ، والسخط والتمرد ، قالت كل ما عندها ، ولم يعد عندها ما تقوله ، أراقت حياتها ، وسكبت أيامها ، ثم عادت لتجتر كل مااختزنته من أفكار ، وهذا هو ما قصده الناقد الفرنسى « بيير بوفر » بقوله :

« إنها ستنتمى إلى تاريخ الطباعة والنشر ، أكثر من انتمائها إلى تاريخ الأدب .. » .

كاتبة أصيلة .. ولكن :

ولكن ، يبدو أن « فرانسواز ساجان » كاتبة أصيلة ، وأصالتها من النوع الذاتى ، الذى تجيد فيه التعبير عن الذات أكثر من التعبير عن الموضوع ، وهذا هو سر نجاح روايتها الأولى ، وفشل كل ما تلاها من روايات ، وهو أيضاً سر رجوعها إلى الداخل داخل ذاتها ، لتصدر عنها من جديد ، كما فعلت فى روايتها قبل الأخيرة (دقات قلب) ، وفى روايتها الأخيرة

(الوجه الآخر) ، « فسيسل » ابنة الثانية عشر عاماً فى (مرحباً أيها الحزن) ، هى نفسها « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً فى (دقات قلب) ، وهى أخيرًا «مارسيل» ابنة الأربعين عاماً فى (الوجه الآخر) ، والثلاثة معاً ، ومع مراعاة فروق التوقيت ، هن « فرانسواز ساجان » .

أما روايتها الأولى (مرحبًا أيها الحزن) ، فمعروفة للجميع ، خاصة بعد أن قدمتها الشاشة الكبيرة فى فيلم سينمائى ، ويكفينا عنها هنا والآن ، ما قاله « أوليفيه جوردان » ، ناقد « بارى ماتش » الشهير :

«كانت قد مضت على عام التحرير ، تحرير باريس ، عشر سنوات ، عندما ظهرت فى سماء الأدب فتاة لم تتجاوز التاسعة عشرة من عمرها ، تتحدث عن الحب بصراحة بالغة ، وتحكى قصة حياتها فى نوع من الاعترافات ، فرواية (صباح الخير أيها الحزن) ، استقبلت استقبالا حافلا من النقاد والقراء على السواء ، ووصلت شهرة مؤلفها إلى أنحاء العالم فى فترة وجيزة ، وهو حدث نادر فى تاريخ الأدب والشهرة معًا » .

وبعد نجاح « فرانسواز ساجان » المفاجئ ، ذلك النجاح الطفروى ، أو النجاح الطفرة الذى لم تكن هى نفسها تتوقعه فى بلد تصدر فيه الكتب يوميًّا بالعشرات ، كان عليها أن تختار بين حياتين : حياة الفتاة الأرستقراطية ، أو حياة الكاتبة المتحررة ، ولكنها استطاعت أن تجمع بين النقيضتين ، أو تمزج بين الحياتين ، فعرفت ككاتبة أرستقراطية ، وكفتاة متحررة ، وذلك من خلال رأيها ورؤيتها معاً للحياة .. أن تفعل ما تريد ، دون أن تعترض حرية أحد ، ودون أن يعترض حريتها أحد ، ومن هنا اعتنقت إلى حد كبير ، آراء الفلسفة الوجودية كما نشرها فى ذلك الحين ، زعيم الوجودية الأكبر.. « جان بول سارتر» .

وتمضى السنوات .. تمضى اثنتان وعشرون سنة ، لتتأكد أرستقراطية « فرانسواز ساجان » ككاتبة ، ويتوقف تحررها كفتاة ، فى سن الأربعين ، لا تظل الفتاة المتحررة متحررة كما هى .. تفعل ما تشاء .. ووقتما تشاء ، فها هى « فرانسواز ساجان » ، وقد بلغت الأربعين ، تصبح امرأة ناضجة ، وزوجة للمرة الثانية فى ظروف متغيرة اجتماعيًّا ومختلفة اقتصاديًّا ، هجرت سباق السيارات الذى كانت تعشقه عشقها للحب ، واستبدلته بمتابعة الأحداث العالمية ، كما هجرت الويسكى الذى كانت تشربه كما الماء ، واستبدلته بزجاجات الكوكاكولا ، وأخيراً تخلصت من صداقاتها الكثيرة ، لتسهر على تربية ابنها « دونيس » (١٤ سنة) من زوجها الثانى الذى طلقت منه ، « بوب ويستوف » ..

من الحزن إلى الاستسلام :

تقول « فرانسواز ساجان » فى روايتها قبل الأخيرة (دقات قلب) ، واسمها بالفرنسية (لاشاماد) ، تقول على لسان أحد المدعوين إلى الحفل الساهر الذى أقامته مدام « كلير » بعد أن أصبح « أنطوان » مديرًا لإحدى دور النشر ، تقول على لسان هذا المدعو إلى الحفل ، وهو شاب إنجليزى وسيم : « ماذا يعنى تعبير (لاشاماد) ؟ .. » فيرد عليه أحد المتخصصين فى اللغة : « يقول العالم « لوتريه » أنه يعنى دقات الطبول التى تعلن الاستسلام » ، وكأنما هذا الاستسلام هو ما تعنيه « فرانسواز ساجان » نفسها .. وهو ما تعبر عنه فى روايتها (دقات قلب) .

ففى باريس ، وفى تلك الأيام ، امرأة شابة ترتمى فى أحضان شاب فقير ، ولكنها بعد علاقة متوهجة تستمر عدة شهور ، تتركه وتعود إلى عشيقها العجوز الثرى ، لقد هجرت « لوسيل » العجوز « شارل » فى أول الأمر ، لأنها سئمت الخمسين عاماً التى كانت تجثم فوق صدرها فى كل ليلة ، وهرعت إلى « أنطوان » الشاب ليشعرها بأنوثتها وشبابها ، ويبادلها حباً بحب ..

ولكن الحب فى حقيقته رغبة وشهوة ، ثم متعة ولذة ، وأخيرًا ملل وفتور ، فبعد أن تركت « لوسيل » قصر « شارل » الفاخر ، لتعيش منزوية فى حجرة « أنطوان » البائسة ، تنتظر عودته كل مساء لتمارس معه الحب ، ملت حياة البؤس هذه ، برغم ما فيها من حب . وتبلغ أزمتها الذروة عندما تشعر بأنها حامل ، وعليها أن تختار بين الإجهاض القاسى الذى يدفعها إليه « أنطوان » ، والذى يعرض حياتها للخطر ، وبين الإجهاض المأمون الذى يوفر له « شارل » كل مستلزماته المادية ، فتختار العودة إلى عشيقها العجوز ، حيث المال والثراء ، عاملة بالمثل الفرنسى القائل : « إذا كان الحب يؤدى إلى السعادة ، فالمال هو القادر على تحقيق السعادة » ..

وتعود « لوسيل » بعد اتخاذها هذا القرار ، المرأة الطفلة التى كانت تتمناها طوال حياتها ، « فلوسيل » امرأة الثلاثين عاماً ، تحاول فى عناد أن تحتفظ بمشاعر الفتاة المراهقة ، التى ترفض أن تتحمل أية مسئولية من أى نوع ، والتى يحلو لها أن تقف عند سن المراهقة لا تتعداه وإن تعداها هو ، ولا تتخطاه برغم بلوغها سن النضج ..

وهكذا تترك « لوسيل » نفسها لتعيش وتحيا ، دون أن توظف معيشتها ، ودون أن تجد لحياتها معنى ، فهى تعيش لأنها تعيش فقط ، والزمن فى حياتها بلا ماض يطاردها ، ولا مستقبل يؤرقها ، وإنما هو حاضر فقط ، أو حاضر مطلق ، أو حاضر وكفى ، وفى رأيها أن هذه هى السعادة المطلقة ، السعادة التى تفوق أى حلم من الأحلام ..

ودقات القلب هى قصة هذا الحلم فى صراعه مع الواقع ، أو هى باختصار قصة الحب والحرب معًا ، أما الحلم فهو العاطفة المشبوبة التى يتصدى لها الواقع يصدعها ويقوضها ويحيلها إلى رماد ، وأما الحب فهو كما تقول « فرانسواز ساجان » صورة من صور الحرب ، لأن ما بين « لوسيل ، وأنطوان » ، هو نفسه ما بين النار والرماد ، عاطفة مستعرة ، تتوهج ثم تخبو ، ثم تعود لتتوهج من جديد . فممارسة الجنس أو بتعبير أكثر لباقة ممارسة الحب ، إن هى إلا عملية حيوية تخضع لقانون الحالات الثلاث .. فلها قبل ، ولها بعد ، ولها أثناء ، أى أنها تولد ثم تحيا وأخيرًا تموت ..

لهذا جاءت الرواية فى ثلاثة أجزاء ، تقابل هذه الحالات الثلاث ، فالجزء الأول هو الربيع ، والجزء الآخر هو الصيف ، والجزء الأخير هو الخريف ، والمقابلة هنا ليست بين فصول السنة ، ولكنها بين فصول العمر .

هذه هى خطوط العرض فى رواية « فرانسواز ساجان » قبل الأخيرة ، قد تبدو بسيطة مسطحة إذا نظرنا إليها من الخارج ، ولكننا إذا تركنا الأسطح ، وغصنا إلى الأعماق ، أو إذا حاولنا أن نتعاطاه من الداخل ، تبدت لنا قدرة الكاتبة فى متناول موضوعها تصويراً وتفسيراً ، وفى رسم الظلال ، وإبلاغ المعنى ، وفى تكييف الجو وطرح التفصيلات ، فعند هذه الكاتبة أن الموضوع لا يهم ، بقدر ما يهم تناوله ، لأن القضية فى الفنان وليست فى موضوع الفن .

الجزء الأول .. الربيع :

وفيه تتحدث الكاتبة عن « لوسيل » حديثاً حركيًّا ، وعن « شارل » حديثاً سكونيًّا ، إلا أنها تصف « شارل » من خلال « لوسيل » ، وتسلط الأضواء كلها على هذه الأخيرة ، فها هى « لوسيل » تفتح عينيها على نسمات الصبح ، وهى تداعب ستائر غرفتها الحريرية ، وفجأة ينتابها شعور غليظ بالسأم ، وبأنها قطعة حياة أو جذع شجرة .. فتمر بغرفة « شارل » الذى تحيا معه .. إن كانت هذه الأيام تسمى حياة !

ثم تركب سيارتها ، وتتجه إلى (طريق نانسى) المشهور ، وهى تستمع إلى كرنشرتو ، لا تدرى إن كان « لشوبان » أو « رحمانينوف » ، ولكنه لأحد (الرومانسيين) على أية حال ، وفى الفصل التالى يحدث العكس تماماً ، فوصف « لوسيل » يجىء من خلال « شارل » ، الذى يصحو على صوت السيارة وهى عائدة إلى القصر ، فيطل عليها وهو يفكر فى أيامه معها ، وفى هذه الأيام بعد خمسة عشر عاماً ، وفجأة يلتفت إلى الخادمة يسألها : « فى أى فصل نحن .. فى الربيع » ويردد الكلمة دونما وعى أومبالاة .

كيف عرفها ؟

إنه لا يذكر بالتحديد ، ولكن ها هو يستعيد صورة « مدام كلير » ، صديقته القديمة التى جاوزت الخمسين ، وهى تدعو إلى حفلها الساهر وجهاء وجميلات المجتمع الباريسى ، من بين المدعوين « شارل » وعشيقته « لوسيل » ، « وديانا » التى لها فى كل حفل عشيق ، وعشيقها فى حفل الليلة هو الشاب الوسيم « أنطوان » . إنه يذكر هذا الحفل جيدًا ، ويذكر أيضاً أنهم رقصوا جميعاً ، هو مع « ديانا » ، و« لوسيل » مع « أنطوان » ، وكم تمنى « أنطوان » فى تلك الليلة أن تدوم علاقته بهذه الفتاة .

وتتكرر لقاءات « لوسيل ، وأنطوان » ، مرة فى أحد المسارح ، ومرة أخرى فى أحد المطاعم ، ومرة ثالثة فى سيارة شارل ، وأخيراً فى غرفة « أنطوان » الفقيرة المتزوية . فى هذه الغرفة يمارسان الحب ، وتقوى العلاقة بينهما حتى تصبح مدار كلام الجميع ، فغيرة « ديانا » لا تخمد ، وتعليقات « كلير » لا تنتهى ، ودعوات « شارل » دائماً فى مصلحة الطرفين !

ومن أجل « أنطوان » ، تتحمل « لوسيل » الكثير والكثير جدًّا ، المساحة الزمنية التى تفصل بينها وبين « شارل » ، دفء الأثاث الذى لا يشيع فى قلبها إلا البرودة ، كثرة الخدم الذين لا يشعرونها إلا بالوحدة ، كل ما يشعرها فى القصر بأنها شىء ، إنها ترفض هذه الشيئية ، ولكنها تتحملها من أجل « أنطوان » الذى يشعرها بأنها « ذات » والذى يبادلها الحب دون أن يأخذه منها فقط .

وعبثًا يحاول « شارل » أن يحول بينها وبين « أنطوان » ، حتى يقرر فجأة أن يصحبها معه إلى نيويورك لقضاء عدة أيام ، وترفض « لوسيل » الدعوة ، ترفضها بكل إصرار « إننى على استعداد لأن أضحى بكل مدن العالم من أجل غرفة « أنطوان » ، ليست أمامى رحلات أقوم بها غير تلك الرحلة التى نقوم بها معاً فى جنح الظلام » .

وهنا تلق الكاتبة الضوء قويًّا وغزيرًا على « لوسيل » من الداخل ، على الثورة التى تعتمل فى جوفها وهى فى طريقها إلى غرفة « أنطوان » ، إنها ترفض « شارل » الآن ، لأن كائناً بشعاً يحول بينهما اسمه العمر . فماذا لو تقدمت بها السن ، ورفضها « أنطوان » : « وإننى أخاف أن أفقده ، وأخاف أيضًا أن أقع فى حبه » .

ولكن هواجسها سرعان ما تجرفها مياه السين ، لكى تترك « لوسيل » وحدها فى الظلمة أمام الباب ، ولكن ليلتها لن تكون ككل ليلة ، ففيها يتشاجر « أنطوان » مع « لوسيل » لأول مرة ، وفيها تنفجر « لوسيل » تحكى عن حياتها ، وفيها نسمع « أنطوان » يقول لها : « إنك لا تعيشين إلا لحظتك فقط » .

وفى هذه العبارة يكمن السر الدفين فى تصرفات « لوسيل » ، ويقبع القناع الخفى الذى تتستر وراءه شخصية « فرانسواز ساجان » نفسها .. وهكذا تطل « فرانسواز ساجان » من وراء كتفى « لوسيل » مرة ، ومن خلال عينيها مرة أخرى لتتجه بالرواية فى خط مغاير ، فإذا بها ترجمة ذاتية من نوع جديد ، أو هى اعترافات شخصية فى قالب مبتكر .

وهنا تبرز أهمية هذه الرواية بالنسبة لكل إنتاج « فرانسواز ساجان » ، وبخاصة بالنسبة للأدب فى عصر العبث أو اللا معقول ، وعلى الرغم من أن أبطال « فرانسواز ساجان » لا يعيشون إلا حاضرهم ، منسلخين تمامًا عن بعدى الزمن الآخرين ، فهى لا تروى الأحداث فى الحاضر وإنما ترويها فى الماضى ، مستخدمة فى ذلك (الماضى البسيط) ، ففى هذا الفصل الذى تتجه فيه « لوسيل ، وأنطوان » إلى قصر « شارل » بعد انتهاء شجارهما ، وبعد سفر « شارل » إلى نيويورك ، سرعدن ما تعكس الكاتبة أحداث الليلة على وجه « لوسيل » فى صباح اليوم التالى ، تخفياً وراء ذكرى الماضى ، وهروباً من حضور الحاضر ، وهذا من ناحية يتيح للكاتبة الفرصة أرحب وأعمق ، لكى تسترجع ذاتها وتقوم بنوع من التطهير ، ويؤكد من ناحية أخرى الفكرة (السيكلوجية) التى تلح عليها ، (وهى الحياة بالماضى فى خضم الحاضر) .

على أن أهم ما فى اللقاء الجديد بين « لوسيل ، وأنطوان » فى قصر « شارل » ، هو ذكر عنوان الرواية لأول مرة ، وهو العنوان الزئبقى الذى يحتمل أكثر من معنى ، ويتسع لأكثر من تفسير ، فعند ما تقول له « لوسيل » : « إن قلبك يدق بعنف .. لعله الإجهاد » يرد عليها « أنطوان » : « أبدا .. إنه الخفقان » ، وتعود « لوسيل » لتتساءل كما نتساءل نحن بدورنا :

« وما معنى الخفقان بالضبط ؟ » . ويرد أنطوان : « ابحثى عنه فى القاموس .. فليس لدى وقت لأشرح لك معناه » .

ويترك « أنطوان» حبيبته فى حيرة ، هى نفسها الحيرة التى تتركنا فيها « فرانسواز ساجان » ، ويصل هذا الفصل إلى قمته حينما تلوح من بعيد أشباح المستقبل وكأنها (طيور هتشكوك المتوحشة) ، تريد أن تعصف بكل سعادة اللحظة الحاضرة ، فالحاضر لا يمكن أن يوجد خالصاً ، إما أن تجثم فوق صدره أحزان الماضى ، أو تنخر فى عظامه مخاوف المستقبل ، وتتزاحم هذه المشاعر جميعاً ، عندما يسألها « أنطوان » أن تقرر ما اذا كانت ستهجر « شارل » لتعيش معه إلى الأبد ، أو تنعم بحياة « شارل » المترفه فلا تراه بعد الآن ؟ ..

وينتفض كل كيان « لوسيل » انتفاضة ، تتراءى لنا من خلالها صورة « فرانسواز ساجان » ، ذلك لأن كلمة (تقرير) ، هى الكلمة الوحيدة التى تزعجها من بين كلمات القاموس اللغوى كله .

وفى المطار ، فى انتظار عودة «شارل» ، تفكر « لوسيل » فى كلمة (تقرير) ، ولكنها لا تحتمل قسوة التفكير ، وما يترتب عليه من مسئولية ، فترتمى فى أحضان « شارل » محاولة أن تنسى « أنطوان » ، الذى يحاول هو الآخر أن ينساها بالارتماء فى أحضان « ديانا » ، وهنا تبلغ المفارقة العاطفية ذروتها ... « فلوسيل » تحب « أنطوان » من خلال « شارل » ، « وأنطوان » يحبها من خلال « ديانا » ، وكلاهما فى انتظار (التقرير) .

وأخيراً يقرر « أنطوان » أن يهجر « ديانا » ، وينتظر « لوسيل » .. جاءت أو لم تجئ ! لقد أحبها هى ، ولا معنى لأن يلتقى بها فى شخص إنسان آخر ، وتعلم « لوسيل » بالقرار الذى أتخذه « أنطوان » ، ومدى ما فيه من تضحية ، فلا تملك هى الأخرى إلا أن تتخذ قراراً مماثلا .. فتصارح « شارل » بحبها « لأنطوان » ، ورغبتها فى الذهاب إليه ، وبهدوء يبلله الحزن ، يودعها « شارل » ، وبثبات يغلفه الخوف ، تذهب « لوسيل » .. تذهب تاركة القصر الفاخر إلى حيث الغرفةاالجرداء ، وبذهابها تنتهى صفحات الربيع .. الجزء الأول من الرواية ليأتى بعده :

الجزء الثانى : الصيف :

وهو عبارة عن فصل واحد قصير فى حجمه ، ولكن فيه رتابة تبعث فى النفس الملالة

والسأم ، فها هى « لوسيل ، وأنطوان » يتمددان فى الغرفة الفقيرة المتروية ، إنهما لا يمضيان فيها الأيام ، ولكن الأيام هى التى تمر عليهما فيها ، إن الشمس لا تشرق عليهما ، ولكنهما يضعان نفسيهما مواجهة الشمس .

وهكذا تمضى معه الليل على فراش واحد ، وتنتظر عودته كل مساء ، ويبلغ الملل غايته عندما يبدأ « أنطوان » إجازته الصيفية ، إنهما لا يجدان معهما المال الذى يذهبان به إلى كابرى أو مونت كارلو ، كما كانت تفعل مع « شارل » ، لقد ذبلت تلك الأيام كما تذبل أوراق الشجر . .

ويتمدد الفصل فى رتابة كما تتمدد « لوسيل » فوق الفراش ، وتمر الشهور فى تكاسل واسترخاء فبعد مايو . . ويونيو ، يجيء يوليو . . وأغسطس ، وينتهى الصيف ، ويعلن سبتمبر عن مجيء الخريف أسوأ فصول السنة ، وأتعس فصول العمر .

وفى اليوم الأول تهطل أمطار خفيفة هادئة ، تصاحبها دموع « لوسيل » التى تنساب على خديها باكية على أيام الصيف التى ضاعت سدى ، لقد أمضتها فى رتابة قاتلة ، خالية من أى تغيير ، يذهب « أنطوان » إلى عمله فى الصباح ، « ولوسيل » تنتظره طوال النهار ، ويعود من عمله فتلقاه وتتعاطاه حتى مطلع الفجر . وهكذا كل يوم لا سهرات ، ولا حفلات ، ولا رحلات ، ولا أى شيء مما كان يحدث ، وبانتهاء الصيف ، تسلم الكاتبة أبطالها إلى الخريف ، ثالث وآخر فصول الرواية ، فبعد الربيع ، حيث المرح والبهجة والحركة والارتباط بالناس والمجتمع ، يجيء الصيف الذى يتجرد فيه الإنسان من كل علائقه وارتباطاته الاجتماعية ، كما يتجرد من ملابسه على شاطئ البحر ، وأخيراً يجيء الخريف ، يجيء حاملا فى طياته معنى الانتهاء ، ففيه الذبول ، وفيه الجفاف ، وفيه تتساقط أيام العمر كما تتساقط أوراق الأشجار .

الجزء الثالث : الخريف :

« البشر جميعاً لهم نصيب من السعادة ، والعمل ليس هو الحياة ولكنه طريقة للقضاء على قوة ما ، قوة الخمول » .

« أرتور رامبو »

* * *

وبهذه العبارة التى استعارتها الكاتبة من الشاعر الفرنسى « أرتور رامبو » ، يبدأ الجزء الثالث والأخير من أجزاء هذه الرواية ، وكما يذكرنا هذا الجزء بعبارة « رامبو » التى استهلت بها الكاتبة الجزء الأول : « درست السعادة ، وعرفت سحرها ، يالها من شىء لا يستطيع أحد أن ينساه » .

يذكرنا انتظار « لوسيل » لسيارة الأوتوبيس بسيارة « شارل » الفاخرة التى كانت تقودها فى مطلع الجزء الأول ، فإذا كانت « لوسيل » قد رأت أن المال لا يستطيع أن ينتشلها من الهاوية ، فها هى تراه الآن قادراً على انتشالها من هذا الانتظار وهذه المضايقة وهؤلاء الناس ، وقادراً أيضاً على انتشالها من هذه الغرفة المتروية التى لا تفعل فيها شيئاً سوى الانتظار . ويحاول « أنطوان » أن يملأ فراغ حياتها من ناحية ، وأن يستعين بها على نفقات الحياة من ناحية أخرى ، فيعرض عليها عملا بأرشيف إحدى الصحف .. هى التى كانت تحلم بأن تكون صحفية كبيرة .

وتبتسم « لوسيل » للفكرة ، ثم تتردد ، وأخيرًا تقبل .. تقبل هذا العمل على سبيل التجربة ولكى لا تظهر استياءها « لأنطوان » ، وبعد خمسة أيام من قبول الفكرة تبدأ « لوسيل » فى العمل ، وبعد خمسة أيام من استلامها العمل ، تبدأ فى الاستياء ، وتستاء « لوسيل » من أشياء كثيرة .. تستاء من المترو والأوتوبيس ، تستاء من الزحام والانتظار ، تستاء من فكرة (الكانتين) ، وتستاء أكثر من شكل « أنطوان » وهو ينظم حياتهما على أساس الدخل الجديد ، مع أن ثوباً واحداً من عند « كريستيان ديور » ، يساوى أضعاف مرتبها ومرتبه معاً ، ولكنها على الرغم من هذا كله تظل صامتة ، بل وتتظاهر بالابتهاج .

ومع الأيام أحست « لوسيل » أنها تؤدى دوراً عظيمًا فى مسرحية مفجعة ، إنه دور (مضحك الملك) ... المضحك استنفد كل حيله وألاعيبه ، ولكن الملك لا يزال عابساً متجهماً ، وبعد أن تنتهى المسرحية ، ويسدل الستار ، تتجه البطلة إلى أقرب حانة لكى تحتسى كئوس الخمر ، ومع رشفات الخمر ، يتراءى لها كل شىء بوضوح ، ولكن ببشاعة ... إنها تضحك على « أنطوان » ، وتضحك على نفسها ، وتضحك على الناس ، وهى لا تحتمل هذا الضحك ، لأنه زيف ، وكذب ، وخداع ، وعلى الفور تتجه إلى الجريدة ، تطلب إعفاءها من العمل ، ومن الجريدة إلى محل المجوهرات لتستبدل العقد الماسى الذى أهداه لها

« شارل » بعقد آخر ، وتفيد من الفارق المادى الكبير. كل هذا دون أن تخبر « أنطوان » ، وذلك لكى تعود إلى حياة المجتمع الباريسى .

كانت تدرك أن « أنطوان » سيعرف الحقيقة فى يوم ما ، ولكنها كانت تفضل أن تحيا حياة حقيقية إلى أن يجىء ذلك اليوم ... سهرت ، وأكلت ، وشربت ، واشترت له كتباً وملابس وأسطوانات ، وجعلته يشاطرها فرحتها المؤقتة دون أن يدرى ، وعندما اكتشف الحقيقة ، نهرها وطردها ، وصفعها صفعة أنستها كل حلاوات الحياة .

وعندما أفاقت « لوسيل » من الصفعة ، ووقع بصرها على الجورب الذى تنتظره حتى يجف ، أدركت أنها لا تملك غيره ، ولا تملك نقوداً تشترى بها جورباً آخر .

وأحست بالذل والإنكسار ، وبأنها تريد أن تبكى ..

إن شيئاً فيها يصرخ ، ألا تبقى على هذا الطفل الذى فى أحشائها ، وألا تقذف به إلى الحياة ، كانت حاملا من « أنطوان » وكانت تعلم أن مجىء طفل يقضى على كل ما تبقى لها فى الحياة ، فاتخذت هذا القرار الذى حملت « أنطوان » على اتخاذه هو الآخر .

وتطل عليهما الكارثة من جديد متمثلة فى عملية الإجهاض ، إنها عملية خطرة ولابد لها من المال لكى تتم فى أمان ، وهما لا يملكان من هذا المال شيئاً ، والمبلغ الذى اقترضه « أنطوان » لا يكفى ، إذن فلابد لهما من معين ، وهنا أحست « لوسيل » أنها وحيدة ، وأنها فى حاجة إلى من يقف إلى جانبها ، وفجأة يقفز إلى ذهنها اسم « شارل » .. ويسألها « شارل » وهى عنده فى القصر ، إن كان المال هو الذى يحول بينها وبين رغبتها فى إنجاب طفل ، فتؤكد له لوسيل أن المال وحده ليس هو كل الأسباب ... « إذن فأنت لا تريدين أن تنتمى إلى شىء ، ولا أن ينتمى إليك شىء .. لا زوج ولا طفل ولا بيت ولا أى شىء .. يا له من شىء مخيف » ..

« هذا صحيح .. فأنا لا أريد أن أمتلك شيئاً ، إننى أخشى الامتلاك ! » . وبأموال « شارل » تسافر « لوسيل » إلى جنيف حيث تتم عملية الإجهاض ، وتعود ليقيم لها « شارل » هى و« أنطوان » حفل عشاء بمناسبة نجاح العملية ، وتحس « لوسيل » . وهى إلى جوار « شارل » بالدفء لأول مرة ، دفء الانتماء إلى شىء أكبر .. ، وتقارن « لوسيل » وهى فى جلستها هذه ، بين ما يقدمه لها « شارل » وبين ما يدفعها إليه « أنطوان » ، فتحس برغبة

حادة فى مصارحة « شارل » بأنها تريده ، تريد أن تنتمى إليه ، أن تكون له .. أن تحبه .. وأخيرًا تختار القصر.

وكان من الممكن أن تنتهى الرواية ، عند هذا الحد ، ولكن الكاتبة شاءت أن تطلعنا على حياة أبطالها بعد مضى عامين ، مما يؤكد الانفصال التام بين الخاتمة وبين نهاية الرواية . ولكن .. ها هى « لوسيل » بعد أن تزوجت من « شارل » ، وأصبحت سيدة القصر ، وها هو « أنطوان » بعد أن أصبح مديراً لإحدى دور النشر ، ها هم جميعاً عند مدام « كلير » فى حفل ساهر .. ويدور حديث حول الأدب ، فيسأل أحد المدعوين ، وهو شاب إنجليزى وسيم .. ماذا يعنى تعبير (لاشاماد أو الخفقان) ؟ فيرد عليه أحد المتخصصين فى اللغة : « يقول العالم « لوتريه » ، إنه يعنى دقات الطبول التى تعلن الاستسلام » ..

فتصرخ « لوسيل » وهى تضم يديها إلى صدرها « ياله من كلام شاعرى ، صحيح ، إن لديكم كلمات أكثر منا يا عزيزى « سوم » ، ولكن يجب أن تعترف أنه فيما يختص بلغة الشعر ، ستظل فرنسا هى المملكة القادرة على إنبات الكلأ والعشب » .

كان بين « أنطوان ، ولوسيل » متر واحد ، ولكن كما أن دقات القلب لم تذكرهما بشىء ، فإن تصريح مدام « كلير » لم يجعلها يبتسمان .. أى ابتسام ..

ذلك الوجه الآخر :

والذى يهمنا الآن هو أن « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً ، هى نفسها « مارسيل » ابنة الأربعين فى رواية « فرانسواز ساجان » الأخيرة (الوجه الآخر) التى دفعت فيها الكاتبة بكل ما تبقّى من أسرار حياتها فوق الورق ، فهى تفصح فيها عن الخوف .. خوفها هى .. خوفها من الكتمان ، وخوفها من الأيام ، وخوفها من نفسها ومن الآخرين ، وخوفها حتى من الآلة الكاتبة التى تكتب عليها فوريًّا ، والتى تلازمها باستمرار .. هذا الخوف الذى يشعرها بالخجل ، ويدفعها إلى التخلص منه بأسرع ما تستطيع ، هو الذى جعلها تعود فتنظر إلى تجربة الحب نظرة أكثر نضوجاً وأكثر طبيعية ، نظرة لا تهوى به إلى حضيض السوقية ، ولا تحلق به فى سماء المثالية ، نظرة تفرق بين الحب المشروع ، والحب غير المشروع ، فعلاقات الحب الشرعية تخلو عادة من الحب ، وإن احتمت بالمثالية ، أما علاقات الحب غير الشرعية فهى غالباً جذابة وممتعة ، ولكنها تهوى إلى قاع السوقية بشكل أو بآخر ، وعند « فرانسواز ساجان »

أن (الوَسَطِية) ليست هى الحل ، أو أن الحل الوسط ليس حلا ، وإنما الحل هو كما أرادته الطبيعة ، فالحب فى رأيها ليس صلاة تُؤدَّى ، كما أنه ليس خطيئة تُرتكب ، إنه بأوجز تعبير شىء جميل بشرط أن يكون صادقاً ومتبادلا ، إنه تحرير للنفس من كل عقدها ومركباتها ، وعلى رأسها جميعاً .. الخوف .

وسواء كان الخوف وليدًا للحزن أووالدًا له ، فالنتيجة واحدة ، وهى ضرورة وداع الحزن ، أوضرورة أن نقول للحزن وداعاً .. ، فعند « فرانسواز ساجان » أن انتحال المرأة للأعذار الأخلاقية ، إنما هو ضمناً اعتراف منها بالخطإ ، بل وكتابة إقرار بالقصور والتقصير ، والمفروض هو إبراء ذمتها الأخلاقية بعيدًا عن التزلف للقيم التقليدية السائدة ، إنها تكره (ماسوشية) المرأة التى تشعر باستمرار أنها مطالبة بالاعتذار عن ذنب لم ترتكبه ، إنها ترى فى هذا موقفاً غير أخلاقى ، لأن الدفاع عن خطيئة غير مرتكبة ، هو فى حد ذاته خطيئة ، خطيئة فى حق احترام الذات .

لهذا كله نراها فى روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) تصرخ بأعلى صوتها : « وداعا أيها الحزن ، ومرحباً أيها الفرح » ، وهى الرواية التى سكبت فيها من حياتها فوق الورق ، فاستعادت ثقة القراء ، وبيع منها ٢٠٠,٠٠٠ نسخة بعد أن كان رقم توزيعها قد هبط إلى ٦٠,٠٠٠ نسخة ، وكاد الكتاب الذى يصدر « لفرانسواز ساجان » يفقد أهميته كحدث أدبى .

وتدور رواية (الوجه الآخر) بالإضافة إلى ما سبق أن ما ذكرناه ، حول رجل أعمال واسع الثراء ، قوى النفوذ ، قادر على شراء أى شىء ، وعلى امتلاك كل شىء ، إلا قلب امرأة شابة جميلة ، خارجة لتوها من تجربة زواج مريرة وقاسية ، مريرة كل المرارة ، وقاسية كل القسوة .

وبعد أن يمد لها يده بالمساعدة ، ويفتح لها قلبه بالعطف ، ويرق لها صدره بالعاطفة ، تعجز هى عن منحه أى شىء ، ولا تستطيع أن تبادله نفس المشاعر ولا ذات الأحاسيس ، فلا تملك فى النهاية إلا أن تهجره ، تهجره وتهجر معه كل أطواق النجاة ، ولكنها لا تهاجر إلى حياة أخرى ، وإنما تعيش حياتها هى فالحياة حياتها ، وعليها هى أن تعيش هذه الحياة ، دون أية سلطة خارجية أو أى سلطان خارج عن إرادتها ، فكما أن أحدًا لا يموت من أجلى ، فإن أحدًا لا يعيش من أجلى ..

الأسلوب هو المرأة :

وهكذا تخرج « فرانسواز ساجان » لأول مرة من دائرة البطلة التى تحيا بين رجلين أو البطل الذى يعيش بين امرأتين ، أو باختصار من ذلك الثالوث الفرنسى الشهير (ثالوث العلاقات العاطفية) .

وعلى الرغم من أن (الوجه الآخر) ، هى آخر رواية حتى الآن « لفرانسواز ساجان » ، وهى الرواية الحادية عشرة فى كشف إنتاجها الروائى ، إلا أنها بعد روايتها الأولى (مرحبًا أيها الحزن) ، تعد أنجح أعمالها على الإطلاق ، وعلى الرغم من تمرس « فرانسواز ساجان » بالكتابة للمسرح ، حيث كتبت له حتى الآن سبع مسرحيات ، بدأتها بمسرحيتها المعروفة (قصر فى السويد) ، وآخرها مسرحية « قبلات وخضراوات » ، وعلى الرغم كذلك من تمرسها بكتابة القصة الصغيرة حيث صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان (عيون من حرير) ، اختلف حولها النقاد بين متحمسين لها كل الحماس ، ورافضين لها كل الرفض ، وكان محور الرفض والقبول معاً ، هو ذلك الأسلوب (الساجانى) ، الذى اشتهرت به « فرانسواز » ، فالبعض يرفضه لأنه يرى فيه تكرارًا ، والبعض الآخر يقبله بدعوى أنه ما من كاتب لا يكرر نفسه ، ومن ذا الكاتب الذى لا يعرف من أسلوبه ، أليس الأسلوب هو الرجل ، وفى حالة « فرانسواز ساجان » هو المرأة ، وكما هو معروف على امتداد تاريخ الأدب الفرنسى !

أجل .. ليست « فرانسواز ساجان » أستاذه فى السوربون ، ولا مدرسة فى الليسية ، ولا عضواً فى الأكاديمية ، ولا يمكن مقارنتها « بكوليت ، أو جرترود ستاين ، أو سيمون دى بوفوار » ، كما أنها ليست فيلسوفة ولا صاحبة مدرسة ولا رائدة لاتجاه وإنما هى فنانة موهوبة ، فنانة تكتب لغة بسيطة وجميلة وذات نغمة حلوة ، فنانة قادرة على حمل الفكرة الفنية ، وصبها فى قالب فنى ..

ويسىء فهم « فرانسواز ساجان » من يحملها أكثر مما تحتمل ، ويحسن فهمها من يعتبرها نموذجاً لجيل جديد يعيش فى أوربا بعامة ، وفى فرنسا بوجه خاص ، وينظر إلى مؤلفاتها كتعبير بالكلمات عن كيانه ووجوده .

وأبرز ما يطالعك من أمرها ، هو أنها طبيعية تعيش كما تكتب ، وتكتب كما تعيش ،

وتقف أمامك كما يقول الناقد « جورج بلمون » فى مجلة « الفنون » الفرنسية بوجه حقيق وبدون أى بروفيل ، أو بوجه عار ليس عليه قناع .

وهذا صحيح ، ومصداق صحته تراه « فرانسواز ساجان » نفسها فى الفن ، من أنه عبارة عن رفع الحجاب عن الظواهر المختلفة ، كى تتضح الحقيقة العارية التى يشترك فيها كل الناس ، والتى تتجسد فى كل الناس . وليس من الضرورى أن يقوم الفنان بعملية التعرية هذه فى كل البيئات والمجتمعات ، بل يكفيه أن يقصر عمله على البيئة التى يعرفها والشخصيات التى يخالطها ، فالعواطف الإنسانية واحدة وإن اكتست بظواهر مختلفة فى البيئات المختلفة ، وعند « فرانسواز ساجان » أن عملية التعرية هذه ، ينبغى أن تتم بصدق تام وصراحة كاملة .

وهذا ما عبرت عنه « فرانسواز ساجان » تعبيراً بسيطاً جميلا قالت فيه : « أنا لا أحكم على شخص ولا على بيئة ، فالإنسان يوجد ، وهو كما هو كائن ، وكل ما أريده هو أن أفهمه ، أو على الأصح أن أتبعه .. فالمهم فى رأيى هو أن يجد القراء فى الكتاب الذى يقرءونه نغمة وصوتاً ، وأن يحسوا أن كائناً بشريًّا يعيش وراءه » ..

والواقع من مطالعة روايات « فرانسواز ساجان » ، أن أغلب جهدها نراه ينصب على الناحية الفنية البحتة ، أو بالأحرى على الناحية الجمالية ، فأهم ما يهمها هو أن تجد الجملة الجميلة التى تطابق الصورة الذهنية تمام المطابقة ، فهى تقول فى ذلك المعنى : « .. عندما أكتب لا يكون أمامى من هدف سوى الوصول إلى التعبير الصحيح ، وعندما أصل إليه أفرح بنفسى وأحس بالسعادة ، ويكلفنى هذا جهدًا كبيرًا للغاية ، فأنا كسولة ، وأجد صعوبة فى إنشاء الجملة التى تطابق فكرى بالتمام والكمال .. » .

ومن خلال هذين السؤالين ، وهاتين الإجابتين ، من حديث لها فى مجلة (نوفيل أوبسرفاتير) ، تتضح لنا تماماً صورة الأسلوب (الساجانى) ، وكيف أنه هو المرأة .. أو هو « فرانسواز ساجان » ، فعندما يسألها المحرر الأدبى ..

يبدو من روايتك (دقات قلب) ، أن البطلة « لوسيل » ، هى رسم دقيق لشخصيتك ، تجيب عليه قائلة :

« إن هذا يقال عن كل بطلاتى ، ففى رواية (هل تحبين برامز ؟) ، كانت البطلة فى الثانية والأربعين ، ومع ذلك قالوا إنها أنا .. وأى بطلة هى أنا فى الواقع » .

ولكن لا يمكن إنكار أن المشاعر التى تضيفينها على شخصياتك ، هى مشاعرك الخاصة ؟ ..

« هذا صحيح ، « فلوسيل » ، هى أنا بكل ما أتمتع به من حرية .. » .

الرواية .. أبدًا :

أقول إنه على الرغم من تمرس « فرانسواز ساجان » بفنون أخرى غير فن الرواية كالمسرح والقصة القصيرة ، فإن « ساجان » نفسها تفضل فن الرواية على أى فن آخر ، فالرواية فى رأيها هى فن النفَس الطويل ، وهى خلق لأسرة بأكملها يعيش معها الكاتب بشكل أو بآخر ، حتى يصبح فردًا من أفراد هذه الأسرة ، وسرعان ما ينضم إلى أفراد هذه الأسرة ، أفراد القراء واحدًا بعد الآخر ، فتصبح الرواية أسرة كبرى .

ولا تنكر « فرانسواز ساجان » أنها تأثرت فى كتابتها للقصة القصيرة ، برائدها الأكبر « جى دى موباسان » ، كما تأثرت فى كتابتها بوجه عام بالكاتب الأمريكى المعاصر « سالينجر » ، والكاتبة المعروفة « كاترين مانسفيلد » ، على الرغم من (ماسوشية) هذه الكاتبة التى تنهى رواياتها بالحزن العميق ، والألم المفجع ، فى الوقت الذى تودع فيه « فرانسواز ساجان » الحزن نهائيًا ، وتفتح قلبها للفرح ، وذراعيها للسعادة .

وفكرة السعادة عند « فرانسواز ساجان » مرتبطة ارتباطاً وثيقًا بفكرتها عن الحياة فالحياة عندها ليست شهدًا كلها ، بل فيها كذلك المرارة ، والإنسان ليس خالدًا بل هو مخلوق فإنٍ ، والشباب لا يدوم أبدًا ، ولكنه مرحلة من مراحل العمر .

وعلى ذلك فالسعادة عند « فرانسواز ساجان » أشبه شىء بالصدفة ، لأنها لا يمكن إحداثها ، ولا يمكن التنبؤ بها ، وليس هناك فى موضوع السعادة شىء مؤكد إلا أن يكون المال ، باعتباره أساساً للسعادة . وهذا ماعبرت عنه بقولها : « إنه وسيلة الدفاع ، ووسيلة الحرية » ..

ولكن المال وإن كان أساسًا للسعادة ، فإنه ليس هو كل السعادة ، فالمال يمكن أن يقضى على السعادة ، ويحيل العالم إلى جحيم ، والحب يحتاج إلى المال ، والحرية تحتاج إلى المال ، والسعادة تحتاج إلى المال ، ولكن الحب والحرية والسعادة ، إن استسلمت للمال تحولت إلى نقيضها ، فأصبح الحب حرباً ، والحرية عبودية ، والسعادة شقاء ، فإذا كان المال هو إله

العصر الحديث ، فهو الإله الذى ينبغى ألا نصلى له ، ولكن نصلى من أجله .

وعند « فرانسواز ساجان » ، أن فرنسا لم يفسدها سوى المال ، والعالم كله لم يفسده سوى المال ، فهى تقول عن فرنسا : « إن فرنسا تمر بفترة فظيعة من الابتذال ، كل شىء فيها أتلفه المال ، ولم تعد هناك وسامة أخلاقية ، فحديث الناس لا يخرج عن موضوعات ثلاثة .. السياسة والجنس والمال » .

وتعود « فرانسواز ساجان » فتقول عن الوضع الراهن للعالم : « أنا أوقن أن حربًا ستأتى ، وأننا نرقص فوق بركان ، وأنى لأدهش للبلادة والاندفاع اللذين يسير بهما العالم نحو النزاع العالمى المخرب » .

النعيم هو الآخرون ..

ويسألها المحرر الأدبى لجريدة « نوفل أوبسر فاتير» :

لكنك مع هذا ظاهرة ، لقد حققت فى مدى أحد عشر عاماً ، أنت الفتاة الصغيرة كل أحلام « راستينياك » ، « راستينياك » ، هو بطل رواية « بلزاك » (الأب جوريو) .

وترد « فرانسوار ساجان » قائلة :

« لكن هذا لم يكن هو طموحى ، كان طموحى أن أكتب كتابًا يقرأه كل الناس ، فالإنسان فى السابعة عشرة من عمره ، يرى المجد شمشاً ، وليس مجرد أصداء فى الصحف المتخصصة » .

أما الذى تأسف له « فرانسواز ساجان » حقًّا ، فهو الشعر ، فطالما عبرت عن أسفها البالغ لأنها لا تكب الشعر ، أو لأنها تكتب شعرًا رديئاً لا يرقى إلى مستوى النشر ، وتؤكد « فرانسواز ساجان » ، أنها لوكانت تتمتع بملكة شعرية ، لاكتفت بكتابة الشعر ، فعندها أن الشعر أرقى الفنون جميعاً ..

تقول « فرانسواز ساجان » تعليقاً على النجاح الساحق الذى حققته روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) :

« أحمد الله أننى استطعت أخيراً وبعد سن الأربعين أن أرى وجهى الآخر ، وأن أقول شيئًا يهم القراء ، فإن يقول الكاتب شيئاً له صدى فى نفوس الآخرين معناه أن هذا الكتاب لا يزال موجودًا ، ولا يزال يحيا ، وهو ليس موجوداً فى ذاته أو ليس يحيا وكفى ، ولكنه

موجود فى الآخرين ، ويحيا من أجل الآخرين ، فالآخرون ليسوا جحيماً ، وإنما الآخرون هم النعيم ، وربما كان إحساسى غير ذلك فى أعمالى الأولى ، ولكنه أصبح كذلك فى عملى الأخير » .

وهذا صحيح ، فإن رحلة « فرانسواز ساجان » من روايتها الأولى (مرحبًا أيها الحزن) ، حتى روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) ، إنما هى رحلة الخروج من سراديب (الأنا) أو دهاليز (الذات) ، إلى الارتماء فى مشاعر (الكل) ، والانخراط فى أحاسيس الجميع .

لقد تحررت « فرانسواز ساجان » من (الأنا وحدية) ، منذ أن ودعت الحزن ، وبدأت تشعر (بالأنا الكلية ، أو بالذات الجماعية) ، فإذا كان لابد للحياة من معنى فالوجه الآخر للحياة ، وجه الآخرين ، هو المعنى !.

الصرخة الخامسة عشر

« صول بيلو »
هل الفن للفن ، أم للحياة ، أم لله ؟

« نحن لا نريد مثقفين سلبيين كهؤلاء الذين يتخذون أماكنهم فى دور العلم ، أوفى مجالات النشر المختلفة ، وإنما نريدهم ثوريين أولا ، ومثقفين بعد ذلك » .

« صول بيلو »

«كونراد أيكن » ١٩٠٨ ، « سنكلير لويس » ١٩٣٠ ، « يوجين أونيل » ١٩٣٦ ، « بيرل بيك » ١٩٣٨ ، ت . س اليوت » ١٩٤٨ ، « وليم فوكنر » ١٩٤٩ ، « أرنست همنجواى » ١٩٥٤ ، « جون شتاينبك » ١٩٦٢ ، هذه هى الأسماء اللوامع فى سماء الأدب الأمريكى التى استطاعت أن تفوز بأكبر وأشهر جائزة عالمية .. وهى جائزة (نوبل) للآداب ، تلك الجائزة التى مهما يشوبها من شوائب فى بعض الأحيان ، فإنها لا تزال الجائزة العالمية الكبرى التى يدخل من يفوز بها فى زمرة الخالدين .

وأخيراً وفى عام ١٩٧٦ يضاف اسم الأديب الأمريكى الشهير « صول بيلو » إلى قائمة هذه الأسماء .. تقديراً لما اتسمت به مؤلفاته من عمق الفهم الإنسانى ، ودقة التحليل للثقافة المعاصرة ، وروعة التركيز على دور المثقف فى خدمة قضايا العدالة والسلام .

الإحساس بنبض العصر :

والواقع أن أهم ما يمز « صول بيلو » ، وتمتاز به مؤلفاته ، هو إحساسه الحاد بنبض العصر ، واهتمامه البالغ برسالة المثقف ، وتركيزه الشديد على دور (الكلمة) فى التعبير من

مشكلات الواقع وقضايا المجتمع ، وهذا هو ما نطالعه بشكل صارخ فى العديد من مقابلاته المنشورة فى أكثر المجلات والدوريات الأمريكية انتشاراً ، كما نطالعه بشكل أكثر صراخاً فى أشهر رواياته على الإطلاق ، وهى رواية (هيرزوج) ١٩٦٤ وماقبلها من روايات مثل : (المترنح) ١٩٤٤ ، و(الضحية) ١٩٤٨ ، و(مغامرات أوجى مارش) ١٩٥٣ ، و(هندرسون ملك المطر) ١٩٥٩ ، وما بعدها من روايات مثل : (التحليل الأخير) ١٩٦٦ ، (ومذكرات موسبى) ١٩٦٩ ، و(نجم المستر ساملر) ١٩٦٩ ، فضلا عن مسرحيتيه الشهيرتين (الكيس الدهنى) . و(البرتقال المنفوخ) ، وإذاكانت أشهر رواياته على الإطلاق وهى رواية (هيرزوج) ، قد ضربت رقماً قياسيًّا فى التوزيع داخل الولايات المتحدة ، كما ضربت رقماً قياسيًّا آخر فى التوزيع عندما ترجِمت إلى الفرنسية حتى فازت بجائزة الكتاب القومى فى أمريكا ، وعقد لها الناقد « بيير روميرج » ندوة صحفية فى جريدة « الفيجارو ليتيرير » ، اشترك فيها كبار المثقفين فى فرنسا وفى الدول المجاورة ، فقد فازت روايته الأخرى (مغامرات أوجى مارش) ، بنفس الجائزة .. جائزة الكتاب القومى .

أما « صول بيلو » نفسه ، الذى ولد فى كندا عام ١٩١٥ ، وقضى صباه فى شيكاغو ، والتحق بجامعتى شيكاغو وتورثوسترن ، ثم بجامعة ويسكونسن ليحصل منها على شهادة التخرج ، بعد دراسته (للأنثروبولوجيا) أو علم الإنسان ، فقد عمل أستاذًا زائراً بجامعتى برنستون ونيويورك ، ثم أستاذاً مساعدًا بجامعة مينيسوتا كما عاش فترة فى باريس ، وساح طويلا فى أرجاء أوربا ، وحصل على منحة مالية كبيرة من مؤسسة فورد ، وأصبح بعدها أحد أعضاء لجنة الفكر الاجتماعى بشيكاغو وعضواً بارزًا فى المجلس القومى للفنون والآداب ، وحائزاً على جائزة (إيوارد القومية) بالولايات المتحدة الأمريكية ، ثم جائزة (فورمنتور) الأوربية عام ١٩٦٤ ، ثم جائزة الناشرين العالميين عام ١٩٦٥ . دون أن يمنعه ذلك من الانغلاق على مضمون رئيسى فى أعماله الروائية ، يعالج فيه حياة الأقلية اليهودية الأمريكية ، تلك الأقلية المؤثرة للغاية فى المجتمع الأمريكى الحديث .

ومن المميزات الواضحة فى شخصية « صول بيلو » نظراته الثاقبة التى تزيد من وسامته ورشاقته وتجعله يبدو جريئًا وثائراً فى أعين الآخرين ، كذلك اعتداده الكبير بنفسه ، ذلك الاعتداد الذى جعله يختلف اختلافاً واضحاً عن بطله الشهير « هيرزوج » .

صحيح ، إن « هيرزوج » يفكر فى نفسه كثيراً ، وصحيح ، أنه يهتم بنفسه كثيراً ، ولكن

الصحيح أيضاً أنه حريص على الاتصال بكل الناس .. بالأحياء والموتى على السواء .. وهو إلى جانب هذا كله ملتزم بقضايا الفكر ومشكلات الحياة .. وهو لم يمت .. ولكن قتله العذاب ، وأنهكه الصراع ، وهد قواه البحث عن الخلاص ..

فمن هو « هيرزوج » هذا ؟

هو مدرس متواضع ، نشر كتاباً حقق له شهرة كبيرة وثراء أكبر لا يزال يعيش عليهما حتى الآن ، هذا المدرس هو فى حقيقته (محارب قديم فى معركة الحياة الزوجية) ، تزوج مرتين ولم يخلف له الزواج سوى المتاعب ، أقل هذه المتاعب ابنته الصغيرة « إيجتين » .

والواقع أن ذكريات هذا الزواج الغريب ، هى التى تشكل النسيج الحقيقى فى الرواية ، حتى أن سياق الرواية لشدة اتصافه بالصدق يوحى بأن الأحداث حقيقية وقعت بالفعل للكاتب نفسه ، كما يوحى بأن الطرف الآخر لا يزال يمارس الحياة .

والرواية بعد ذلك تصفية حساب قديم بين الكاتب والقارئ ، أو بين الكاتب وبطل القصة ! ويتساءل « هيرزوج » من حين لآخر عما إذا كان مجنوناً ، ثم يؤكد فى النهاية أنه مجنون بالفعل ، غير أن هذه الصفة .. الجنون .. ليست هى كل صفات « هيرزوج » ، فثمة صفة أخرى تشكل الملامح الأساسية فى هذه الشخصية الغريبة ، بل والشديدة الغرابة .. فهذا « الهيرزوج » أستاذ جامعى بلا كرسى ، وكاتب لم تصدر له أعمال بعد كتابه الأول والأخير ، لذا نراه يعوض هذين النقصين الكبيرين فى حياته بكتابة الخطابات التى يرسلها للبابا فى الفاتيكان ، وللرئيس الأمريكى فى البيت الأبيض ، وللفيلسوف الوجودى « هيدجر » ، كما يرسل خطابات أخرى للجرائد والإذاعة والتليفزيون ، ولوالده الذى توفى منذ عشرين عاماً ، ولأشخاص مجهولين لا يعرف عناوينهم لأنه ليست لهم عناوين ..

إن « هيرزوج » يمر بأزمة روحية طاحنة ، زوجته الأولى تركته بعد أن جردته من كل شىء حتى ابنته ، وزوجته الثانية جردته من ابنه فى ظروف بالغة القسوة ، وهو فى النهاية أستاذ جامعى متخاذل ، يعد رسالة فى (الرومانسية) كمذهب ، وعلاقتها بالمسيحية كديانة .

وتنتهى القصة فى ليلة مظلمة وباردة من ليالى الشتاء ، خرج فيها « هيرزوج » ليطوف ببيت زوجته الأولى وفى جيبه مسدس قديم ، وفى الصباح تنتهى حياته على أثر حادث سيارة وقع له فى تلك الليلة ، التى خرج فيها ليقتل زوجته هى وابنتها « إيجتين » .. فبقيت الزوجة والابنة ، ورحل هو « هيرزوج » ..

هذه هي شخصية « هيرزوج » ، التي جعلت البعض يصف « صول بيلو » ، بما وصف به « تشيكوف » من أنه موهوب كمفكر ، ولكنه أقل موهبة كفنان ، كما جعلت البعض الآخر يقارن بينها وبين شخصيات « همنجواى » ، فيرى أنها تفيض بالحب والحياة والإنسانية أكثر من أية شخصية من شخصيات « همنجواى » ، تلك الشخصيات العابثة أو الضائعة أو التي تلوذ بالفرار .

ومهما يكن من رأى فى أن الرواية شخصية إلى حد كبير ، أو إلى أكبر حد ، فهذا لا يعنى أنها ترجمة ذاتية ، أوسيرة حياة ، « فهيرزوج » ليس بالضرورة هو « صول بيلو » لأنه من الممكن أن يكون بديلا عن شخصيات أخرى كثيرة ، أوهو بالأحرى تصوير دقيق للشخصية الأمريكية منذ الخمسينيات ، وربما إلى الوقت الحاضر . تلك الشخصية التى تفتقر إلى الجذور التاريخية والأصول الحضارية ، والتى سرعان ما تتعلق بأية مظاهر توحى بشىء من هذه الجذور أو الأصول ، مما حدا بكاتبها الى الاعتماد فى مضمونها على التراث اليهودى الذى يرجعه إلى خمسة آلاف عام من التاريخ .

والذى يعنينا هنا والآن ، هو أننا نستطيع أن نجد جذور شخصية « هيرزورج » فى روايات « صول بيلو » الأولى ، كما نستطيع أن نجد امتداداتها فى رواياته الأخيرة ، ففى أولى رواياته (المترنح) ، المكتوبة فى شكل يوميات ، نطالع شابًا يعيش فى شيكاغو فى شتاء عام ١٩١٢ ، وقد استقال من عمله ، وراح يسكن فى غرفة واحدة ، تساعده فيها زوجته حتى يُستدعى إلى عمل آخر ، ولكن عجز الإداة (البيروقراطية) ، يؤدى به إلى حال من البلادة والخمول وتشوش الفكر ، فلا يملك فى سجن غرفته إلا أن يفكر ، وربما كان ذلك لأول مرة فى حياته ، أن يفكر فى حياته نفسها ..

وسرعان ما تندلع روافد السخط والغضب ، فنراه يتشاجر مع جيرانه ، ومع أصدقائه ، وحتى مع زوجته ، وما إن يتحول الشتاء بطيئاً إلى الربيع ، حتى نجد الشاب الواقع بين نارين ، وقد أصبح كالبيض المسلوق فى ماء يغلى .. وماكان من نتيجة عمله الجديد ، إلا أنه لم يعد يفكر على الإطلاق .. وهجوم صول بيلو على المجتمع الأمريكى واضح ، ذلك لأن الخطأ هنا لا يكمن فى بطله اليهودى بقدر ما يوجد فى المجتمع ذاته ، والرواية كما هو ظاهر من عنوانها دعاية سافرة للمواطن اليهودى الأمريكى ، الذى يحصل على كل الامتيازات الممكنة ولكنه لا يعترف بهذه الحقيقة أبدا .

وبعد الشتاء والربيع ، نجد « صول بيلو » فى روايته الأخرى (الضحية) ، وهو يعتصر كل ميزات مادته الفنية ليصل إلى معنى نفسى وأخلاق ، لصيف مانهاتن الكثيف الهواء ، فالبطل « ليڤنثال » يرافق شخصًا كان هو المسئول ، أو ربما كان مسئولا عن غير قصد أو غاية ، عن طرده من مركز وظيفى مرموق ، ولذلك فهو يشركه فى شقته كما يشركه فى كل حياته .

ولكن مغزى القصة الرئيسى ، هو استقصاء الطبيعة الحقيقية للارتبطاطات الأخلاقية القائمة بينهما ، والالتزامات الأخلاقية عند أحدهما نحو الآخر ، وتعرض القصة باستمرار حقائق هذا الموقف مع احترام مرير لواقعيتها الأكثر مرارة ، ويظل المؤلف والبطل يثقلان تلك الحقائق بمناجاة للضمير ، تتخللها حالات نابية من الغضب والخجل والإشفاق على الذات ، والهدف الذى يستهدفه «صول بيلو» باستمرار هو معنى تلك الحقائق : هل هناك دَيْن معنوى ينبغى علينا أن ندفعه ؟ وما هى الوسيلة التى ندفع بها هذا الدين ؟

إن ليڤنثال يمثل اليهودى المطحون الضائع فى مدينة نيويورك ، ومدينة نيويورك نفسها تمثل المجتمع الأمريكى بكل سطوته وجبروته ، ولكن صول بيلو يؤكد من خلال كل المواقف والأحداث ، أن سبب ضياع ليڤنثال يعود إلى عقيدته اليهودية وليس إلى الكيان الاجتماعى الرهيب الذى تمثله مدينة نيويورك ، والذى يمكن أن يسحق أى إنسان بصرف النظر عن عقيدته !

وعلى الرغم من جفاء الأسلوب والمقاطع التى يصبح فيها الوعى الأخلاق عند « ليفنثال » مؤلماً أكثر منه مقنعاً ، فإن رواية « صول بيلو » كما وصفها الناقد الأدبى « فردريك هوفمان » تعتبر محاولة رائعة لإبداع الرواية الطبيعية خلال عشرات السنين ، إنها على حد تعبيره تشكل طفرة أدبية بالنسبة إلى المحاولات الفجة التى كان يقوم بها الطبيعيون من قبل ، لكى يتوصلوا إلى تعريفات فلسفية لتحديد العلاقة بين الإنسان وبين نفسه على المستوى (السيكلوجى) ، وبين الإنسان ومجتمعه على المستوى (السيوسيولوجى) ، وبين الإنسان وعصره على المستوى الحضارى بوجه عام .

وهذا ما عبر عنه « صول بيلو » فى المحاضرة التى ألقاها فى انجلترا بعنوان (همزة الوصل بين الكاتب والجمهور) بقوله : « أعتقد أن أدباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، كانوا على معرفة حقيقية بالمشاكل الاجتماعية ، أما أدباء القرن العشرين ، فقد تركوها لمن يعملون فى مجالات التخصص ، ولذلك نادراً ما نجد أديباً من أدباء العصر يعالج مشكلة الحرب ،

أو مشكلة الكفاح من أجل المساواة ، وإذا تحقق هذا الشيء النادر ، وتكلم أحدهم عن مشاكل العصر ، فهو لا يضيف جديدًا بل يكون حديثه انعكاساً لوجهات الطبقة التي ينتمى إليها ، وإلى هذا يرجع افتقادنا للمعرفة الحقيقية ، كما يرجع إلى انعزال الأديب عن المجتمع » .

ويقول فى موضع آخر من نفس المحاضرة : « إن الكاتب لا يمكن أن يتعلم شيئاً دون أن يأخذ دوراً إيجابيًّا فى عملية الحياة ، فنحن لا نريد مثقفين سلبيين كهؤلاء الذين يتخذون أماكنهم فى دور العلم ، أوفى مجالات النشر المختلفة ، وإنما نريدهم ثوريين أولا ، ومثقفين بعد ذلك » .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة الفكرية ، يعود « صول بيلو » لمناقشة قضية الالتزام ، من خلال مناقشته لعلاقة الكاتب بالناقد ، وموقف المثقف من قضايا العصر ، وذلك فى المؤتمر الدولى الرابع والثلاثين الذى عقده (نادى بان) ، وفيه أعلن « صول بيلو » وسط ٥٠٠ عضو يمثلون ٥٥ دولة ، أن الكاتب أو الفنان حر فى أن يتبنى أية قضية ، أو يدافع عن أى مبدأ ، أو يتشيع لأى نظام ، وحر كذلك فى أن يؤمن بنظرية « الفن للفن » ، أو« الفن للحياة » ، أو« الفن لله » .

بعبارة أخرى ، إن الكاتب فى رأى « صول بيلو» ، حر فى أن يلتزم وفى ألا يلتزم ، وليس الناقد بوَصِى عليه مهما كانت حججه ، فمن حيث يصدر الكاتب أو الفنان ينبغى أن ينطلق الناقد ، لأنهما إن لم يقفا فوق قاعدة واحدة ، أصبحا متباعدين تباعد طرفىْ الصحراء أو شاطئْ البحر.

ولكن هل معنى هذه الحرية أن يصبح الكاتب أو الناقد غير مهتم بشئون مجتمعه ، أو غير مبال بقضايا عصره ؟ .

أزمة النقد من أزمة العصر :

الواقع أن « صول بيلو » قبل أن يتعرض لمناقشة حرية الأديب ومسئوليته ، يعرض قبلا لمناقشة حرية الناقد ومسئوليته ، فإذا كان الناقد عنده يأتى فى المرحلة الثانية بعد الأديب أو الفنان ، فإن مسئولية الكلمة النقدية لها الأولوية فى التأثير على وجدان الكاتب ، وبالتالى على ضمير الجمهور .

وانطلاقاً من فق هذه القاعدة يندد « صول بيلو» بدكتاتورية النقاد ، وتأثيرهم الخطير على

الأدب ، فهو يرى أن كل صاحب نظرية ، وكل معتنق لمذهب ، لا يكاد يتناول بالنقد عملا أدبيًا أو فنيًا إلا ويعمد إلى تجريحه ، ما لم يكن هذا العمل متسقاً مع نظريته فى الأدب ، متفقاً مع مذهبه فى الفكر والحياة ، وبالتالى فهو لا يمتدح فى العمل إلا ما جاء فى خدمة قضاياه ، وهذا معناه أن الناقد يريد أن (يسخر) الأديب أو الفنان لخدمة أفكاره والترويج لقضاياه ، وهذه السخرة ، لابد وأن تدعو إلى (السخرية) لأنها فى النهاية لا تخدم كلًّا من الناقد أو الفنان ..

إن مهمة الناقد هى دراسة العمل الأدبى أو الفنى وتحليله بناءً على أسس ونظريات نقدية لا تدخل فى دائرة السياسة أو الدين أو الأخلاق ، ولا حتى النظم الاجتماعية ، هذه الأسس وتلك النظريات هى أصلا قائمة على الخلْق والإبداع الفنى الذى يخضع لعلم الجمال .

والكاتب بعد ذلك حر ، فى أن يتبنى قضية ، أو يدافع عن مبدأ ، أو يقف إلى جانب نظام ، وحر كذلك فى أن يتجه بفنه نحو الفن ، أو يتجه به نحو الحياة أو يتوجه به إلى الله .

وهنا يتخذ الأديب « صول بيلو » موقف الناقد من بعض النقاد المعاصرين ، من أمثال « ريمون بيكار » صاحب كتاب (نقد جديد أم خداع جديد ؟) ، « ورولان بارت » مؤلف كتاب (نقد وحق) ، « وسيرج دوبرفسكى » فى كتابه (لماذا النقد الجديد ؟) فعنده أن أمثال هؤلاء يتشدقون فقط بكلمة (جديد) ، وليس فى نقدهم من جديد ، إن نقدهم لا يعدو أن يكون تكرارًا وشرحًا للروائع ، ذلك التكرار الذى يلقى مزيداً من الغموض على العمل الأدبى ، فى الوقت الذى كان ينبغى أن يضيف إليه أفكاراً مستنيرة .

أما الناقد الشهير « ليفز » الذى يقوم بدور خطير فى إعداد الأدباء والمثقفين فى العالم الناطق بالإنجليزية ، وله نفس التأثير على المثقفين الأمريكيين فهو يلجأ إلى تفسير الأعمال الأدبية وتعريفها ، عن طريق الموقف الذى تتخذه هذه الأعمال من القضايا التاريخية والسياسية والاجتماعية ، وفى اعتقاد « صول بيلو » أن هذا الموقف بدوره ليس موقفًا جديدًا ، لأنه يؤدى بكثير من الأدباء إلى فرض تعبيرات (أيديولوجية) بعينها على إبداعهم الأدبى والفنى ، اعتقادًا منهم أن وظيفتهم الأساسية هى الملاءمة بين هذه التعبيرات ، وبين جميع الأسباب والغايات .

المثقفون وأنصاف المثقفين :

وهنا يتعرض « صول بيلو » لقضية المثقفين وأنصاف المثقفين فى هذا العصر ، وذلك من خلال تعرضه لمناهج التدريس فى المعاهد والجامعات ، كاشفاً القناع عن وجه العرف السائد والتقليد الراسخ ، وكيف أنهما فى الحقيقة طريق خاطئ ، فعند « صول بيلو » أن التركيز على أعلام الأدب والفن فى العصور القديمة ، دون الاهتمام بالعصر الحاضر من شأنه إبعاد الجيل الجديد من المتعلمين عن تيار العصر بكل ما يعتمل فيه من مشكلات وما يموج به من قضايا ، وليست حجة عدم دراسة الأديب أو الفنان إلا بعد موته حتى تكتمل أعماله ، ويصبح مِلْكاً للتاريخ ، بالحجة التى يعمل لها أى حساب ، لأن هذا معناه أن نظل واقفين على قبر « بودلير » دون أن نتعداه إلى المعاصرين .

فإذا كان عدم دراسة المعاصرين هو نوع من مجاراة بعض الجامعات العتيقة كالسوربون مثلا ، أو جامعتى أوكسفورد وكيمبردج ، فإن ذلك يعد مرة أخرى سلوكاً معوجًا فى الطريق الخاطئ ، لأن هناك من جاءوا بعد « بودلير » ، ثم ماتوا ولم يدرسوا مثله حتى الآن .

وكما تعرض « صول بيلو » لمناهج التدريس ، تعرض كذلك للأساتذة ، هؤلاء الذين يخرجون أجيالا متعاقبة من الشبان ينتشرون فى القطاعات الثقافية ، عاملين بالتدريس أو مشتغلين بالكتابة ، أومتمرسين بالصحافة ، أو موظفين بدور النشر ، أو موزعين على أجهزة الإعلام .

هؤلاء الأساتذة إنما يخلعون تأثرهم (بالكلاسيكيين) المحدثين من أمثال « جويس ، وشو ، واليوت ، وبروست ، ولورانس ، وجيد ، وفاليرى » ، على هذه الأجيال ، التى تؤثر بدورها فى الجيل المعاصر ، وما بعده من أجيال .

ولكن ، هل يصل فهم أولئك وهؤلاء جميعًا إلى الدرجة التى تسمح لهم بالحصول على لقب (مثقفين) ، كما حصلوا على لقب (خريجين) ؟ .

يقول « صول بيلو » إجابة على هذا السؤال : « إن الجامعات إنما تخرج آلافاً مؤلفة من المؤهلين ، ولكنها مع هذا لا تخرج غير عشرات من أنصاف المثقفين ، الذين يستكملون نصفهم الثقافى الآخر ، بعد تخرجهم من الجامعة ، وبعد تمرسهم بالحياة الأدبية ، مع ملاحظة أن النصف الأول من تحصيلهم الثقافى ، لم يحصلوه من الجامعة بمقدار ما يحصلونه من جهودهم

الفردية ، واطلاعهم الذاتى . ومرجع ذلك مرة أخرى إلى المناهج وإلى الأساتذة ، فالمناهج مكلسة وغير وافية ، والأساتذة مجرد ناقلين أو شراح ، ويبقى الخلق والإبداع للنقاد خارج منابر العلم » .

وعند « صول بيلو » ، أن ثمة تحولا اجتماعيًّا خطيراً يتمثل فى ازدياد عدد المشتغلين فى الأوساط الأدبية عنهم فى الأوساط الصناعية ، وهذا معناه أن من الواجب على المثقفين أن يكونوا على دراية تامة ومعرفة كاملة ، بالأسباب المؤدية لذلك ، فهذا مثال من الأمثلة المطروحة على فقدان المعرفة الحقيقية ، معرفة المثقفين لا المشتغلين بالثقافة والأدب ، إنْ أخذنا عليهم ضعف المستوى ، وعدم التطور ، والافتقار إلى الأذواق السليمة ، فهذا لا يعنى عدم وجود جمهور يتابع ما يقدمه أنصاف المثقفين أو أشباه المثقفين ، والنتيجة أنهم سيضللون الجمهور ، ويشوهون الذوق العام ، خالقين مستويات مزيفة ، ومروجين لمفاهيم خاطئة .

فإذا عدنا وتساءلنا عن مدى حرية الكاتب أو الناقد فى الاهتمام بشئون مجتمعه ، والمبالاة بقضايا عصره ، لرأينا الواقع كما يقول « صول بيلو » ، أن هذه الحرية التى تبعد عن الأديب شبح الإلزام ، لا تعنى على الإطلاق عزلته أو انعزاله وإنما تعنى مسئوليته الداخلية بإزاء الواقع الخارجى ، فعالم اليوم قد تغير وأصبح (التقدميون) ، وحتى (التأخريون) ، مسئولين مسئولية كاملة .. تجاه المجتمع ونظمه ، وتجاه الدولة وبنائها ، وتجاه العالم وسلامه ، وتجاه الإنسانية كلها ..

ويؤكد « صول بيلو » على أهمية حركة الترجمة من وإلى اللغات الحية الحديثة وذلك للتقريب بين الشعوب التى تعيش فى ظروف عصر واحد ، وبهذا يسهل الالتقاء حول فكر اجتماعى له هدف إنسانى واحد ، والاتفاق على مبدأ وحيد هو بلا جدال مبدأ التعايش السلمى بين الشعوب ، وإقرار السلام فى العالم .

وإذا كان هذا المبدأ له أهمية فى أى عصر مضى ، فإن أهميته تتضاعف فى هذا العصر بالذات ، هذا العصر الذى يرقص فوق (الهيدروجين) ، ويتحرك تحت سفن الفضاء ، ويتعرى أمام أعين الأقمار الصناعية ، وفوق هذا وذاك يعيش على أعصاب منهارة ، تهدده القنبلة الذرية ، ويشله الخوف من تهور بعض الساسة أو الحكام ، أولئك الذين يستطيعون بضغطه إصبع على أحد الأزرار أن يحيلو العالم إلى دمار . هنا وهنا فطط يصبح الخلاص لا بيد

الساسة والحكام ولكن بيد الأدباء والفنانين ، فالكلمة هى سلاح المستقبل ، وبهذا السلاح يستطيع المثقفون أن يفرضوا الإيمان بعدالة المصير – مصير الإنسان ، وبالأمل فى الإنسانية .. إنسانية كل الشعوب .

هكذا يبدو صول بيلو فى أفضل رواياته عندما ينسى أنه يهودى وأنه يكتب للبشر جميعًا ، إنه يصرخ بأعلى صوته : « إن الإنسانية ليست مجرد وجود على سطح الأرض ، ولكنها عبء ومسئولية أخلاقية فى المقام الأول » .

الكاتب وتحديات العصر :

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا الآن ، هو .. ما موقف الكاتب المعاصر من تحديات العصر؟ ..

عصر العلم باكتشافاته الثورية ، وأقماره الصناعية ، وقنابله الذرية والهيدروجينية ؟ عصر التكنولوجيا والميكنة والآلية الكاملة ، فضلا عن الإنتاج الضخم ؟ عصر تقارب المسافات ووصول الثقافة بكافة وسائلها إلى أكبر مساحة من الجمهور ؟

ما موقف الكاتب المعاصر من هذا كله ؟ أو بعبارة أخرى ما هى التحديات التى تواجه الكاتب المعاصر؟

إن « صول بيلو » يشير بإصبعه إلى تحديات العصر ، وأمراضه البشعة ، لكنه يظل مع ذلك متفائلا ، ومبعث تفاؤله هو إيمانه بالطبيعة البشرية .

إنه يبدأ بوصف الداء ، وتشخيص مرض العصر ، فيراه فى (النمطية) أو فى ذلك الطابع الموحد الذى تسير عليه حياتنا ، والذى تمضى فيه أفكارنا ، فحياتنا ، وأفكارنا واحدة ، أو هى بالأحرى واحدية .

هذا المرض إنما يتفشى أكثر ما يتفشى فى مجتمع الرفاهية ؛ فعلى الرغم من أن مجتمع الرفاهية يمارس شتى مباهج الحياة ، فإنه يعانى من السأم ، ويحس بالملل ، ويفتقر إلى الحيوية .

إنه مجتمع مريض برغم الغسالات ، والثلاجات ، والخلاطات ، والتليفزيونات الملونة ، والراديوهات المجسمة الصوت ، وأجهزة التسجيل والفيديوتيب ، والسيارات الفارهة التى تختزل الطريق ، والطائرات الخاصة التى يملكها الأفراد ، والروايات البوليسية التى تلخصها المجلات والصحف السيارة .

ويضرب « صول بيلو » مثالا لمرض (الطابع الموحد) ، الذى أصيب به إنسان هذا العصر ، فيقول : « لقد طلبوا منى ذات يوم أن أكتب مقالا عن ولاية إلينوى الأمريكية ، لكننى وقعت فى حيرة مؤلمة مبعثها هذا السؤال : ما الذى يميز ولاية إلينوى عن أى ولاية أخرى ؟ نفس المجلات ، نفس الإذاعه ، نفس البرامج التليفزيونية » ..

وعلى الرغم من هذا كله ، فإن صول بيلو يظل متفائلا ، يظل مؤمناً بالإنسان ، مؤمناً بالطبيعة البشرية ، إن أمله معقود على أفراد يحيون حياتهم الخصبة فى صمت ، والإنسانية فى أعماقها تستمع لأصوات هذا الصمت ، إن صوت الصمت أبلغ تعبير عن صمود الإنسان ، وخلود الروح الإنسانى ، إن بطله « هندرسون » ملك الأمطار تحدوه الرغبة العارمة فى أن ينطلق بكيانه إلى آخر آفاق الوجود حيث يمتزج الجزء بالكل ، والكل بالجزء ، ويصير الكل واحدًا ، كانت حياته رحلة خارج أسوار الذات بهدف الاندماج تماما فى حياة الكوكب الذى يعيش عليه البشر. صحيح أن هؤلاء الأفراد قليلو العدد ، ضئيلو الحجم ، ولكن الأمل معقود عليهم ، باعتبارهم الدليل الدامغ على أن النفس البشرية لا تموت ..

« فى ولاية إلينوى التى تحيا حياتها الجامدة ، دخلت المكتبة العامة فأسعدنى أن أكتشف أن هناك من يقرأ « أفلاطون ، وبروست ، وروبرت فروست » ، صحيح ، إن من يقرءون هذه الأشياء الجادة اليوم ، يتذوقونها بدرجة أقل من سابقيهم ، ومع ذلك تظل هذه الروائع الجادة تحركنا ، وتظل تؤكد أننا لا نزال نهتز أمام روائع العظمة الإنسانية » .

ويرى « صول بيلو » أن أساليب تشكيل الذهن ، وغسيل المخ ، والتكييف الاجتماعى لا تعدو أن تكون أشكالا جديدة لظواهر قديمة فهمها الكتاب منذ زمن بعيد ، وإزاء هذه الأمراض ، تظل الدعوة المستمرة إلى الحرية ، ولقد عبر « دستوفيسكى » عن هذه الدعوة بطريقة مؤثرة ، حين قال : « إن طبيعتنا هى أن نكون أحراراً ، سواء أحببنا ذلك أو لم نحب » .

صحيح ، إن كوكبنا الأرضى أصبح كسطح القمر ، له وجهان ، وجه معتم ، وآخر مشرق ، وإن العتمة التى نراها على وجه كوكبنا الأرضى ، عتمة عارضة وليست أصيلة فى بناء العالم ، والكاتب أو الأديب أو الفنان ، كفيل بأن يعوض بفنه وفكره عن هذه العتمة ، وذلك بالتعبير عنها فنيًّا وفكريًّا .

وهذا ما عبر عنه « صول بيلو » بقوله : « إننى أومن مع « فلوبير » بأن على الكاتب أن

يستعين بالخيال والأسلوب ، كي يزود البشرية بالصفات الإنسانية التي أضاعها العالم الخارجي » .

ثم يقول في عبارة أخرى مؤكدًا إيمانه بالطبيعة البشرية : « سيظل للأدب الرفيع صوته الذي يُسمع ، ولن تحل محله أفلام رعاة البقر ، والروايات البوليسية ، والسينما العارية ، والمسرحيات الرخيصة .. اللهم إلا إذا سحقنا الطبيعة البشرية » .

أسرة الكتاب العالميين :

هذا هو الكاتب الروائي « صول بيلو » الذي لا يعد نفسه كاتباً أمريكياً أو يهوديًّا ، بل مجرد كاتب روائي حديث ، لأن الرواية أساسًا فن عالمي ، لا مكان فيه للوطنية المحلية ، ولا للشعور الوطني ، وحين بدأ يتمرس بالكتابة كان هدفه هو أن يلتحق بأسرة الكتاب العالميين من أمثال ، « جورج أورويل ، وأندريه مالرو ، وآرثر كويسلر ، وأندريه جيد ، وت . س . اليوت » . فضلا عن الكتاب الأمريكيين المرموقين من أمثال ، « درايزر ، وأندرسن ، وسنكلير لويس » ، الذين فتحوا الأبواب مشرعة على الطرقات ، ليجد الإنسان نفسه أينما ذهب ، وأينما حل في قلب الأدب .

وعلى الرغم من تناقض الوضع الذي وجد « صول بيلو » نفسه فيه ، أو الذي وجد نفسه موضوعًا فيه ، وضع « الكوزموبوليتي » بصفته كاتباً عالمياً ، منطلقاً وهدفاً ، ووضعه المحلي الذي يتمثل في انحداره الديني ونشأته الأمريكية ، وعلى الرغم من أن التوفيق بين هذين الموقعين عسير للغاية ، إن لم يكن متعذراً ، فقد حاول « صول بيلو » في نتاجه الأدبي ، ألا ينحو المنحى المحلي ، بكل ما يعنيه ذلك من تجذر في التربة اليهودية ، وبكل ما يعتمل في أجواء هذه التربة من اهتمامات ومشكلات وقضايا ، كما حاول في ذات الوقت ، أن يظل بعيدًا عن الانغماس في مشكلات الحياة الأمريكية الأوسع نطاقاً والأرحب أفقاً ، ولهذا السبب بالذات ، لم يتصل « صول بيلو » اتصالا حقيقيًّا بمجريات الحياة الأمريكية في أعقاب أزمة ١٩٢٩ - ١٩٣٢ ، تلك الأزمة التي شهدت تحولا جذريًّا عميقاً في مسيرة بعض الكتاب الأمريكيين أمثال « درايزر ، وسنكلير لويس ، وريتشارد رايت ، وجون شتاينبك » ، وما صاحب هذا التحول من زيوع الأفكار اليسارية والاشتراكية ..

ولقد برزت هذه الظاهرة الاعتزالية أو الانعزالية ، في فكر « صول بيلو » ، حتى أن

معطياتها فى الخمسينيات والستينيات ،كانت تنفره ، وتدفع به بعيدًا عن الميدان ، وعن هذه الظاهرة يقول « صول بيلو » : «كانت نيويورك فى أوائل الستينيات مركزًا أدبيًّا لعصابات منظمة ، وعلى ذلك وجدت الأمر مزعجاً ، لأننى لم أرغب فى الانتماء إلى أية عصابة من العصابات ، فجئت إلى شيكاغو .. المدينة الأمريكية الفظة ، حيث لا يعرف فيها أى شىء من هذه الأشياء » ..

ومع أن « بيلو » لم يصرح بالمعنى المقصود من مصطلح (العصابات المنظمة) إلا أن الدلائل تشير إلى أنه يقصد به معتنقى المذاهب السياسية اليسارية ، وليس أدل على ذلك من أنه عندما سئل عن حقيقة موقفه من (المكارثية) ، كانت إجابته : « لم يكن لدى شىء يستطيع « مكارثى » أن يستلبه منى ، لم تكن لدى وظيفة معينة أوعمل بالذات ، ولم أكن واحداً من رفاق الطريق ، ولكنى مع ذلك دهشت من جبن المثقفين الأمريكيين فى تلك المرحلة ، ذلك الجبن الذى أشعر أنه سرعان ما عوضه معظم الذين لاذوا بالصمت فى عهد « مكارثى » ، بما أوحوه من حركة جهادية تميز بها الشباب فى الستينيات » ..

إلا أن هذه الروح الجهادية التى طفت فوق السطح لفترة من الزمن ما لبث أن امتعصت وتبددت وعلاها الصدأ ، ذلك لأن كل شىء كما يقول « بيلو » ، يمثل أو يماثل حياة أدبية مستقلة ، اجتثت من جذوره ، كما أن المؤسسات بمختلف أنواعها احتقرت الكتاب فى الخمسينيات والستينيات ، فالطبقة المتوسطة بأسرها غدت بوهيمية ، فلم يكن باستطاعتها أن تقرأ ، كما لم يكن باستطاعتها أن تفعل ..

على أن هذه النظرة الغاضبة أو الغضبى ، لا يمكن أن تدل على أرستقراطية ثقافية ، ولا على عزلة وجدانية ، ولا حتى تعال على الحياة السياسية ، وإنما هى نظرة رثاء لوضع بعينه من أوضاع الأدب ، فى عصر بعينه من عصور التاريخ ، فضلا عن أنها نظرة علو ، ولا أقول استعلاء ، الهدف منها الارتفاع برسالة الفن ووظيفة الأدب ، عن الدخول فى معارك وهمية لا جدوى منها ، سواء بالنسبة إلى الأديب أو بالنسبة إلى الفنان .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة الفكرية ، يمكننا أن نرصد اهتمامات « صول بيلو » (الميتافيزيقية) ، وبخاصة اهتماماته بكل من المفكر « رودلف شتاينر » والفيلسوف « أودين بادفيلد » ، وبخاصة هذا الأخير الذى يخصه « بدلو » بعناية بالغة ، واحترام شديد ، ومشاركة وجدانية حارة ، فهو يقول عنه بانفعال حقيقى بعد أن كتب رائعته « هندرسون ملك المطر »

التى تعبر عن خروج بطله من الجيتو اليهودى المغلق إلى المجال الإنسانى الرحب ، وانتمائه إلى النوع الإنسانى الباحث عن الحقيقة والحكمة فى كل زمان ومكان .

« إن « بادفيلد » يعكس اهتمامًا حقيقيًّا بما يماثل اهتمامى ، وأعنى بذلك البحث عن الحقيقة كما هى ، لا كما صبتها الثقافة التعليمية فى رأسى ، لقد كان حظى من التعليم الجامعى حظًّا نموذجيًّا ، فلو سألتنى عن أسرار الوجود الكبرى ، لوضحتها لك ، بل لتقدمت لك بأجوبة معقولة عن الأسئلة المطروحة ، أجوبة مقبولة على الأقل بالقياس إلى الرأى العام المحترم ، لأن اهتمامى بهذا الرأى العام اخذ فى التضاؤل من حين الآخر ، لأنه فيما يبدو لا يعالج القضايا التى تهمنى شخصيًّا أشد ما يكون الاهتمام . إن الناس فيما أظن ، يؤمنون بأنهم يمتلكون أرواحاً ، لكن ، أثمة شىء فى الأدب المعاصر ، يوحى بأن الكتاب حقًّا يؤمنون بهذا الشىء ، أو حتى يشعرون به ؟ ربما يمتلك الناس أرواحاً خالدة ، لكن هذا أيضاً شىء مفقود فى الأدب الحديث » .

وبعد أن يعبر « بيلو » عن أسفه وتأسفه لفقدان الروح فى الأدب ، ويضرب الأمثلة بذلك الأدب المبتور الصلات بالينابيع الإنسانية الحارة ، الذى يصفه بقوله : « إننا لم نعد نملك شيئًا غير الشكوكية ، والمفارقة النقدية ، والنقص المعيب ، بدلاً من الحماسة والعاطفة والمشاركة الوجدانية » نراه فى مقابل هذا الوضع المؤسى والمؤسف لحال الأدب ، ينظر بعين الإعجاب إلى الأمريكيين القدامى ، هؤلاء الرجال الغريبى الأطوار ، الذين يخصهم بالثناء والإشادة ، حتى ليقول عنهم : « هأنذا أتمعن فى صور هؤلاء البشر الغريبى الأطوار ، وهم فى طريقهم إلى جزيرة هاواى ، والأزهار معلقة فى أعناقهم فى مواجهة غد زاهر ، وهذه الحال من الحلم الأمريكى ، هى ما أشارك فيه كل المشاركة » .

الفردوس المفقود والأرض الموعودة :

والسؤال الذى يفرض نفسه علينا الآن ، هو .. ما الذى نستخلصه من موقف « بيلو » من هذين العالمين .. عالم الحلم وعالم الواقع ، عالم الرؤيا وعالم الرأى ؟

هل هو موقف بطله « أوجى مارش » الذى يبدو مستقلاً تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم انغماسه فيه ، وبالتالى فهو يعيش حياته بوجهين : يظهر بأحدهما بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم ، وينظر بالآخر إلى الكون الشاسع الذى يتسع لفكره الرحيب ؟

الواقع أن « صول بيلو » ، إنما يبحث عن روح إنسانية غائمة فى عالم غير موجود ، أو لم يعد له وجود ، عالم من تصوره الخاص ، بعيداً عن الوجود الأرضى الغارق فى التراب . وهو لا يرى الأشياء بمنظار الأدب المتعارف عليه ، لأن هذا الأدب مرفوض عنده رفضًا باتًا ، فهو لا يُعنى به لأنه يريد له بديلا ، مازال غامضاً فى عالم الغيب ، ومن ثم فإن حكمه على هذا الأدب حكم قطعى لا راد له ، ولا استئناف فيه ..

إنه فى بحثه الدائب عن المجهول ، الغارق فى الضبابية ، يصور لنا حياتين متقابلتين ، حياة أبناء عصره ، فى سلبياتها وإيجابياتها ، فى ظواهرها ومظاهرها ، فى كل مرفق من مرافق وجودها الأرضى ، ثم الحياة التى يتصورها ويراها بعين خياله ، فى الوجود المثالى المقابل لهذا الوجود الأرضى .. فى الفردوس المفقود أو فى الأرض الموعودة .

ومن هنا تنبثق مقومات (أيديولوجية) « صول بيلو » ، مقومات (أيديولوجيته) فى الفن والأدب والحياة ... وهى (الأيديولوجية) التى اتخذت ركيزتها المحورية من الإيمان بالطبيعة البشرية ، وبأنه لا يعدل الإنسان سوى الإنسان .

إنسان الكلمة وكلمة الإنسان :

إن محاولة البحث عن الذات بالخروج عن دائرة الذات نفسها ، تمثل النغمة الأساسية التى تتردد فى أدب صول بيلو ، لذلك نجد أن « هندرسون » يردد تقريباً نفس الكلمات التى قالها من قبل أوجى مارش ، عندما يوضح موقف الإنسان من الكون فيقول « تقول النصيحة التقليدية : كن واقعيا وفكر فيما يمكن عمله فعلاً ، لكن هذه النصيحة لا تخرج عن كونها شعارا مزيفاً ، فأنا لا أستطيع أن أعيش الواقع إلا إذا فكرت فى تغييره . تلك هى العظمة الوحيدة التى يستطيع الإنسان أن يحققها ، فالعظمة ليست بالذات المتضخمة ، ولا الكبرياء المزيف ، ولا التعالى على الآخرين ، ولكنها فى امتزاج الذات بالموضوع ، والإنسان بالكون ، والمجتمع بالحياة » .

حقا ما أروع أن يبتلع الإنسان الكون كله فى داخل ذاته ، فى تلك اللحظة يربأ الإنسان بنفسه عن أن يأتى من الأفعال ما هو حقير وزرى . بل يتحتم عليه أن يرتفع بمستوى إنسانيته . استمع إلى صول بيلو وهو يقول وكأنه نبى أتى يعلم الإنسان الأمريكى البدائى الفلسفة

الأصيلة والحكمة الخالدة : « لا تظن بى الجنون عندما ترانى وأنا أقبل الأرض ، فهى أمنا كلنا منها خرجنا وإليها نعود ! » .

إنه فى عصر طغى فيه صوت الآلة على كل فكر أو فن ، وعلا فيه صوت ميكروفونات الإذاعة ، وشاشات التليفزيون ، وعدسات السينما ، وأشرطة التسجيل على صوت الكلمة التى لم يعد لها صوت ، ينطلق هذا الصوت الحاد والحار ، يعيد للكلمة شرفها ، وللفكرة بهاءها ، ويرد للذهن اعتباره ، ويضيف إلى أمجاد الرواية أمجاداً جديدة ، فاتحاً أمامها آفاقاً أرحب ، نافخاً الروح فى جسد إنسان الكلمة ، نافضاً الغبار عن وجه كلمة الإنسان .

الصرخة السادسة عشر

« آلان روب جرييه »
إما الفن أو الفنان !

« إن أبا الهول أمامي يسألني وليس لى أن أحاول فهم كلمات اللغز الذى يطرحه علىّ ... ليس هناك سوى جواب واحد ممكن ... جواب واحد لكل شيء ... الإنسان » .

« آلان روب جرييه »

« آلان روب جرييه » والرواية الجديدة ، هذان الاسمان اللذان ارتبط كل منهما بالآخر ارتباطاً فولاذيًّا بحيث لا يمكن ذكر أحدهما دون ذكر الآخر ، كما فى حالة « نيوتن » والجاذبية ، « وأينشتين » والنسبية ، « وداروين » وأصل الأنواع ، « ومالتوس » ومبدأ الإسكان ، « وفرويد » والتحليل النفسى ، « وسارتر » والوجودية ، « وبيكاسو » والفن الحديث ، ما هى حكايته ، أو بالأحرى . ما هى حكايته مع الرواية الجديدة ؟ وهل معنى الرواية الجديدة أن هناك رواية قديمة ؟ وأن هذا الجديد قد نسخ القديم ، ولم يترك له أثراً ولا تأثيراً ؟ وهل معنى أن نتحمس للرواية الجديدة ، أن نضع باقة من الزهور على قبر كل من « بلزاك ، وزولا ، ومارسيل بروست » ، كى نجرى مسرعين وراء « آلان روب جرييه » ، وكى نشارك فى مظاهرة الرواية الجديدة التى يتزعمها هذا الرائد ، ويشاركه فيها كل من « ميشيل بيتور ، وناتالى ساروت ، وكلود سيمون ، وكلود مورياك ، وآلان بوسكيه » وغيرهم من دعاة الموجة الجديدة ؟ .

كلا وألف كلا ، فإن « آلان روب جرييه » ، لم يبدأ إلا من حيث انتهى « بلزاك » وأصحابه من كتاب الرواية التقليدية ، ومن حيث انتهى « زولا » وغيره من أنصار الرواية

الطبيعية ، ومن حيث انتهى « مارسيل بروست » ورفاقه من دعاة الرواية (السيكلوجية) ، بل من حيث انتهى « سارتر » وسائر الوجوديين ممن هتفوا باسم الرواية الوجودية . بل .... ماذا أقول ؟ من حيث انتهى « صمويل بيكيت » وكوكبته ممن دعوا إلى رواية العبث أو اللا معقول ؟ .

« نعم » .. و .. « لا » :

لعل أهم ما يميز الفكر الغربي بعامة ، والفكر الفرنسي بنوع خاص ، هو أنه فكر ينطوى فى صميمه على (قوة السلب) ، إن صح هذا التعبير ، أعنى أنه فكر رافض باستمرار ، فكر يستطيع أن يقول « لا » فى الوقت المناسب ، بحيث يكون لقوله « لا » هذه من القوة ، ما لا نجده فى ألف قولة « نعم » .

وأمامك الفكر الفرنسى من أيام « بسكال » مارًّا « بديكارت ، وفولتير ، وبرجسون » ، حتى نصل به إلى « سارتر » سيد الرافضين ، فكل مرحلة جديدة برفضها للمرحلة التى قبلها ، إنما تساعد على تنمية الفكر عموماً ، واستثماره فى الكشف عن الجديد وما يترتب على هذا الجديد من تحرير وتنوير ، تحرير من قيود القديم ، وتنوير فى ارتياد آفاق أرحب وأوسع مدى .

على أنه إذا كان الفكر هو صانع الأدب والفن ، على اعتبار أن كل عمل أدبى أو فنى ، لابد وأن يصدر عن خلفية فكرية عريضة تخلع عليه ما له من معنى ، فإن ما قلناه عن الفكر ، يقال مثله عن الأدب والفن ، وعن (الرواية الجديدة) ، باعتبارها شكلا جديداً من أشكال النثر الفنى أو التعبير الأدبى ، فالرواية الجديدة كما نجدها عند كل من « آلان روب جرييه ، وروبير بانجيه ، وميشيل بورتور ، وناتالى ساروت ، وكلود سيمون ، وكلود رياك ، وآلان بوسكيه » ، على الرغم من الفروق الفردية بين كل من هؤلاء ، إنما هى فى صحيحها استجابة أدبية واعية للوضع الثقافى الراهن الذى يمر به إنسان الحضارة الغربية .. وضع القهر والحصر والإحساس باللا جدوى .

فإنسان هذه الحضارة غريب ضائع ، فقد إحساسه بكل شيء ، وعبثاً يحاول أن يجد لحياته غاية أو معنى ، فكل شيء من حوله عقيم .. وكل شيء من حوله قيء وزرى ، إنه إنسان فى حالة انفصام .. لا أقول انفصاماً نفسيًّا ، ولا انفصاماً ذهنيًّا ، وإنما هو انفصام حضارى ، فهو يضحك بلا فرح ، ويبكى بلا حزن ، ويتألم بلا وجع ، وإذا تكلم لم يقل شيئاً . وهو يعلم

فى ذات الوقت ، أن علاجه ليس فى يد الطبيب ، ولا الحكيم ، ولا الواعظ ، وإنما هو فى يد الأديب أو الفنان .

فهو فى (حالة) ، هذه الحالة ، لا ينبغى أن توضع موضع « تفكير » وإنما يجب أن توضع موضع « تعبير » ، ومن هنا كانت الاستجابة الأدبية والفنية لهذه الحالة الحضارية .. الموسيقى (الألكترونية) ، الفن (السوريالى) أغانى الخنافس ، مسرح العبث أو اللا معقول ، وأخيراً الموجة الجديدة فى السينما ، والرواية الجديدة فى الأدب .

التعبير وليس التفكير :

وتفسير ذلك حضاريًّا .. لا فلسفيًّا ولا سيكولوجيًّا ، أن إنسان الحضارة الغربية عندما أحس بعجزه عن أن يحيل الفن إلى واقع ، لم يجد بدًّا من إحالة الواقع إلى فن ، ولما كان قد سئم الفكر والتفكير ، وكل ما من شأنه أن يحيل ذاته إلى موضوع ، اضطر آسفاً أو غير آسف أن ينبذ المنطق والنظام والمعقولية ، ليلتقى بالأشياء لقاء حيًّا مباشراً ، وكأنه يستنشق صباح الحياة الأول ، بعد أن ودع فجر الحضارة الأخير .

ولكن ... إذا كان « التعبير » ، هو البديل الحضارى للتفكير ، فعلى أى نحو وبأى شكل يجىء هذا التعبير ؟ .

هذا هو السؤال الذى كانت الرواية الجديدة فى الأدب ، مثل غيرها من الفنون الجديدة هى الإجابة المباشرة عليه !

فالرواية الجديدة ، بعكس غيرها من أشكال الرواية الأخرى ، التى حاولت أن تعبر عن أزمة الإنسان الغربى ، فور خروجه من الحرب العالمية الثانية ، كانت أروعها تعبيراً عن هذه الأزمة ، لأنها كانت أكثرها اتساقاً مع المضمون وأشدها تجانساً مع أزمة هذا الإنسان ، فالرواية القديمة سواء عند « بروست ، وجويس ، وفرجينيا وولف » ممن كتبوا قصة تيار الوعى ، أو عند « أراجون ، وبريتون ، وبول إيلوار » ممن كتبوا شعر اللا وعى ، أو عند « كافكا ، وكامى ، وجان بول سارتر » ممن كتبوا الرواية الوجودية ، هؤلاء جميعاً ، حاولوا أن يعبروا عن أزمة الإنسان الجديد ، عن تفككه وتصدعه ، وقهره وانحصاره ، وفقدانه اليقين فى كل شىء ، وانتظاره لشىء لن يقع أبداً .

ولكنهم عبروا عن هذه الأزمة الجديدة ، بطريقة (كلاسيكية) نموذجية ، صاغوها فى

قالب الأدب التقليدى فجاء شكل هذا الأدب غير متجانس مع فحواه ، فهم قد شعروا بالأزمة الجديدة ، ولكنهم عبروا عنها بطريقة قديمة ، فكانوا غير صادقين ولا حقيقيين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يتمردون على هذا الشكل القديم ، ويأتون بشكل آخر جديد ، يتجانس فى التعبير مع ما يشعرون به ، وبذلك يعبرون عن الإحساس الجديد ، بطريقة أخرى جديدة ، فيكونون صادقين وحقيقيين فى وقت واحد .

وهكذا نجد أن (الرواية الجديدة) ، تتلخص فى أنها طفرة .. طفرة لم تقف عند حدود المضمون كما فعل كتاب الرواية (السيكولوجية) أو الرواية الوجودية ، ولكنها تعدت المضمون ، لتتناول الشكل أيضاً .. فكانت طفرة فى الشكل والمضمون جميعاً .

الأشياء لا الأشخاص :

فالرواية الجديدة ليس فيها بطل بالمعنى الإغريقى القديم ، ولا بالمعنى الوجودى الحديث ، وإنما من الممكن أن يكون الخوف بطلا ، أو الانتظار أو الملل ، ومن الممكن أيضًا أن يكون البطل بيتاً فى الطريق ، أو شارعاً فى المدينة ، وجسراً فى قرية ، المهم أنه لم تعد هناك بطولات فردية ، وليس من الضرورى أن تكون الشخصيات من البشر ، فحياتنا ليست كلها مليئة بالأشخاص ، وإنما هى مليئة أيضاً بالأشياء ، أو بالأحرى مليئة بالأشياء التى تتعلق بالأشخاص .

وعالم الرواية الجديدة ملىء بالأشياء ، إنه تشيؤ العالم أو تشيؤ للعالم ، وهذه الشيئية ، هى حجر الزاوية فى بناء الرواية الجديدة ، وهى التى أشار إليها الفيلسوف المعاصر « مارتن بوبر » عندما قسم العلاقات الإنسانية بين الأشخاص والأشياء ، وذهب إلى أن العلاقات الإنسانية يمكن تحويلها إلى علاقات شيئية ، أى علاقة الإنسان بشىء .... فإذا اتخذت إنساناً وسيلة أو مطية ، فقد حولته إلى شىء ، وإذا أحببت امرأة لمالها فقط ، فقد حولتها إلى شىء ، ويخلص « مارتن بوبر » من هذا كله ، إلى أن مأساة الإنسان فى العصر الحديث ، هى أنه قد حول كل ما هو إنسانى إلى شىء مجرد من الإنسانية ، وذلك بأن حول كل ما يربطه بالآخرين إلى كلمات على الورق .. إلى إيصالات ، إلى شيكات ، إلى أذونات ، إلى شهادات استثمار ، إلى مواثيق زواج .

ومعنى هذا أن الإنسان قد رد كل ما حوله إلى عناصر أولية ... إلى أشياء ... فإذا أصاب

الإنسان حزن أو يأس أو ضياع ، فذلك لأنه بإنسانيته قد قضى على هذه الإنسانية ، وراح يجتر آلامه (الرومانسية) ، وعذاباته (الوجودية) ، أما مدرسة الرواية الجديدة ، فقد اعترفت بهذه الحقيقة الوجودية ، وسلمت لها بدلا من أن تبكى عليها ، أى أنها اتخذت موقفاً من مأساة إنسان هذا العصر .

ومن هنا كان اتفاق كتاب (الرواية الجديدة) ، على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة ، تعبر عن أزمة الإنسان المعاصر ، وعن ضرورة التعبير عن الواقع بما هو ضد الواقع ، وعن الإنسان بما هو غير إنسانى ، وعن الحياة بما هو على النقيض من الحياة .. وهذا هو ما نجده بشكل صارخ فى روايات (الأساتيك) « لآلان روب جرييه » ، (والدوائر) . « لناتالى ساروت » ، و (شخص ما) « لروبير بانجيه » ، فكتاب هذه الروايات الثلاث أبدعوا أجواء غريبة وغير مألوفة ، وعوالم غير عادية .. غير عادية على الإطلاق .

فالعلاقات المنطقية بين الأشياء تحطمت ، والأوضاع المألوفة بين الأشخاص انقلبت ، والمكان انعدم .. ، لأنه لا تحت هناك ولا فوق ، والزمان تلاشى .. ، لأنه لم يعد هناك قبل وبعد ، واللغة تحولت إلى إشارة ، والحركة إلى صمت ..

ولم يقتصر هذا على الوسيلة المؤدية إلى الغاية ، أو الأسلوب الموصل إلى الهدف ، أعنى لم يقتصر الأمر على اعتبار هذه الأشياء جميعاً من قبيل (التكنيك) ، لأن الوسائل نفسها تحولت إلى غايات ، والأساليب أصبحت فى ذاتها هى الأهداف ... فالكلمة قد تقصد لذاتها لما فيها من موسيقى أو رشاقة أو رنين ، والصفحة قد تلون ولا أقول تكتب بالكلمات ، فقد توضع كلمات قليلة وبطريقة غير منتظمة فى الصفحة الواحدة ، لأنه إذا كانت الكلمات قد جاءت لتعبر عن بطل ضائع فى حضارة ضائعة ، فلم لا تكون الكلمات ضائعة هى الأخرى ؟

« أنا هنا ، ولكن ليس بالطريقة التى أنت موجود بها ، فقط لو كنت تستطيع أن ترى كيف تعمل عيناى .. ظلى يدور حولى ، وأنت تدور حول ظلك من العسير أن أفهم الآخرين .. إننى لا أعيش مثلهم ، إنهم فى الفراغ .... كالسمك فى الماء .. أما أنا فلا .. أنا ثقب فى قاع نهر » ..

ويعلق « آلان روب جرييه » على هذا المقطع الروائى بقوله ، « إنه لو عاش الناس

بلا حركة ، ولو سلموا بأن يكونوا هذا (الثقب فى قاع النهر) ، لوجدوا الماء يأتى إليهم من كل الجهات ، ولرأوا كل التيارات تتكون بطريقة جديدة ، وعند ذلك يأخذ النهرمجراه الحقيق .

البداية وليست النهاية :

إن كتَّاب الرواية الجديدة يؤكدون أنهم لا يعرفون بالضبط كيف تنتهى الرواية فى أيديهم ، لأنها عبارة عن انفعال وتفاعل يتم بينها وبين المؤلف ، فهى تستسلم له تارة وتارة يستسلم لها هو ...

وهذا معناه أن الكاتب لم يعد متأكداً تماماً من أى شىء ، إنه لا ينظر إلى العالم نظرة يقينية ، فاليقين ليس من طابع هذا العصر ، ولا إنسان هذا العصر وهكذا لم يعد من الضرورى أن يصف المؤلف أبطاله بدقة أو بفهم أو بوعى ، فنحن لا نعرف ما هى ملامح بطل أو بطلة رواية (العام الماضى فى مارينباد) « لروب جرييه » ، إن صح أن هناك بطلاً أو بطلة ، فالبطل والبطلة لا يعرف أحدهما الآخر ، وإنما يخيل للرجل أنه يعرف المرأة ، ونحن لا نعرف من هما بالتحديد .. فنحن أمام شخصيات ليس من الضرورى أن تكون مكتملة أو محددة .

وليس فى الرواية (حدوتة) ، أى حدث يقع ثم يتطور ويتعقد وأخيراً ينحل لأن هذا الإطار غير واقعى ، أو لم يعد واقعيًّا ، فلا يوجد فى الواقع مقدمات وعقد وحلول ويمثل هذا الترتيب المنطق ، وإنما هى طبيعة العقل الإنسانى كما يقول الفيلسوف الألمانى «كانط» ، الذى يمشى على قواعد فيفرضها على الواقع ، أما الواقع الإنسانى كما يقول « آلان روب جرييه » ، فهو كالعنكبوت يفرز قيوده ، وقواعده ، ويجعل هذه القيود والقواعد معطيات تمشى عليها الحياة اليومية .

وهذا ماعبر عنه « آلان روب جرييه » بقوله : « لن تكون الأشياء انعكاساً باهتاً لنفس البطل المبهمة ، وصورة لآلامه ، وظلاً لرغباته ، بالأحرى ، إذا حدث واستخدمت الأشياء لحظة واحدة كقاعدة للأهواء الإنسانية ، فلن يكون ذلك إلا بصفة وقتية . لن تقبل الأشياء طغيان المعانى إلا ظاهريًّا .. لكى تكشف لنا إلى أى مدى تظل غريبة على الإنسان » .

وإذا كانت الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ،كما خلفها «بلزاك» وروائيو القرن التاسع عشر ، تعد فى نظر « آلان روب جرييه » فكرة قديمة وبالية ، وإذا كان هو شخصيًّا قد تخلص منهما باستبعادهما بكل بساطة ، فإننا نجد كاتباً آخر مثل « ميشيل بيتور » يتخلص منهما

بالتهامها إن صح هذا التعبير ، وهاتان هما طريقتا التخلص من الشخصية والقصة ، عند كتاب الرواية الجديدة ، فى الحالة الأولى يكتسب العالم الخارجى ما فقده الإنسان من أهمية ، ويصبح عالماً جامداً لا ينفذ إليه أحد ، عالم يكتفى الإنسان بالنظر إليه ، لأن الأشياء فيه لم تعد ملكاً للإنسان ، وإنما العكس هو الصحيح . أما فى الحالة الثانية ، فإن العالم الخارجى سرعان ما يتحطم ويصبح ذريعة لوعى لا يجد ما يستند إليه ، لا فى الخارج ولا فى الداخل وتصبح الشخصية لقمة سائغة لما بين العالمين .

ففى رواية (التغيير) «لميشيل بيتور» ، رجل يدعى «ليون ويلمون» ، يعمل بين روما وباريس بحكم عمله فى الدرجة الأولى ، بالقطار السريع ، وتجرى وقائع الرواية فى أثناء جلوسه لمدة اثنين وعشرين ساعة بالدرجة الثالثة فى هذا القطار .. باريس روما .. وتدور أحداث الرواية خلال حوار مستمر يعقده «ليون ويلمون» بينه وبين نفسه ، مخاطباً ذاته بصيغة «أنتم» .. فقد أقفل دونه الباب فى مقصورة القطار ، كما يقفل على الإنسان وعيه وضميره وفكره ، وتتوالى الأحداث على شكل تأملات حوارية مستمرة .

ويدور بخلده حينذاك أن يطلق زوجته فى باريس ، من أجل الاقتران بزوجة أخرى فى روما ، ولكن «سيسل» تكتشف أن حبه لها ، إنما هو تكرار لتجربة حبه من «هزييت» زوجته الحالية وأم أولاده ، وذلك حين قضى معها شهر العسل فى مدينة روما ، وعلى الفور تبتعد عنه كما يبتعد عنها هو الآخر .

والخطأ كل الخطأ فى تصور هذه الأحداث ، كأنها أدب ذاتى ، أو تفسير نفسى ، إذ لا يوجد شىء ينتمى إلى ما يسبغه اللا شعور أو التصور الذاتى المحض على الوقائع ، وكل الأحداث تنساب بين قضبان وعى متطلع إلى الوجود ، فى صورة ظاهرة بسيطة ، بغير أدنى تعقيد نفسى أو (سيكولوجى) .

صحيح ، أن الكاتب أراد أن يعالج قضية العلاقة بين الرجل والمرأة ، لكن يكفى أن نقرأ الرواية بانتباه ، لكى ندرك أنه لا يريد ولا يريد منا أن نعرف ما إذا كان البطل سيتخلى عن زوجته لكى يتزوج الأخرى ، أم لا .. فالتغيير فى حد ذاته هو ما يعنيه .

والذى يعنينا الآن هو أنه إذا كانت الرواية قد ظلت حتى القرن العشرين مرتبطة بالبطل ذى الشخصية المعروفة المحددة ، أو إذا جاز التعبير ، ذى السجل المدنى المعروف ، فإن أهمية البطل قد زالت عنه فى الوقت الحاضر ، وأصبح على الرواية الجديدة أن تثبت قدرتها على

الحياة بدونه ، كما أنه إذا كانت الرواية فيما قبل الرواية الجديدة ، تروى إحدى القصص بأسلوب محبب ، وتستهدف إقناع القارئ بصحة ما يقرأه ، فإن الكاتب الروائى اليوم كما يقول « روب جرييه » تكمن فى قدرته على الإبداع الحر دون الاقتداء بأى نموذج ، ومن هنا كان زوال الرواية حسب المفهوم التقليدى للكلمة ، وظهور اللا رواية أو القالب المضاد للرواية ، أو ما يعرف بالرواية الجديدة .

الشكل وليس المضمون :

ويفرق « آلان روب جرييه » بين الشكل والمضمون ، بل يرجع العنصرين إلى الشكل ويعطى هذا الأخير أهمية قصوى ، مرتبطة بطبيعة الحال ، بالأهمية التى يوليها للأشياء ، فإذا كان كتاب الرواية التقليدية يذهبون إلى القول بأن « العالم هو الإنسان » ، فعند « روب جرييه » أن (الأشياء هى الأشياء ، والإنسان ليس سوى الإنسان) .

وعنده أن الأشياء خارجية ولا معنى لها ، وهو لا يهدف إلا إلى وصفها فهو يقول : « وصف الأشياء هو الوقوف خارجها ، وأمامها طواعية ، لا يتعلق الأمر إذن بتملكها أو إرجاع أى شىء إليها ، ولأنه أى الكاتب ينظر إليها منذ البداية على أنها ليست الإنسان ، تظل دائماً فى مأمن من الإنسان » .

والوصف كما يقول « روب جرييه » هو الوقوف على استقلال الأشياء ، ووصفها من الخارج ، وتسجيل ما بينها من مسافات وأبعاد ، وهذا ما يعبر عنه بقوله : « إن تسجيل المسافة بينى وبين الشىء ، والأبعاد الخاصة بالشىء ، والمسافة بين الأشياء ، وإصرارنا على أن كل ذلك مسافة فحسب ، يعنى تقريرنا أن الأشياء هنا ، وأنها ليست سوى أشياء ، وأن كلا منها محدود بنفسه » .

وعند « آلان روب جرييه » أن « النظر » ، هو خير ما يتيح الفرصة لتسجيل المسافات ، ذلك أنه لا يهتم بالألوان ولا بالظلال ، ولا يعبأ بالبريق ولا بالشفافية ، وإنما هو يهتم بالحدود والمسافات ، وبالتالى فإن النظر أو النظرة هى التى تساعد الإنسان على تحديد مكانه من العالم .

وهنا تنشأ الثنائية بين العالم والإنسان ، بين الذات والموضوع ، بين الشكل والمضمون ، وهنا أيضاً يصبح العمل الفنى شأنه شأن العالم ، شكل حى .. كائن عضوى .. لا حاجة إلى تبريره . وهنا كذلك يكمن فى شكل الرواية حقيقتها ، بل ويكمن معناها العميق ، أى

مضمونها ، وهنا أخيراً يصبح الحديث عن مضمون الرواية كما يقول « آلان روب جرييه » ، وكأنه شيء مستقل عنها ، ومثل هذا الحديث يعني محو هذا اللون الأدبي كله من عالم الفن .

حقًا .. إن العمل الفنى كما يقول « روب جرييه » ، لا يتضمن شيئاً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بل يذهب هذا الرائد إلى القول بأن الفنان الحق ليس لديه شيء يقوله ، وإنما لديه أسلوب فى القول ، ودليله على ذلك أن الأسلوب هو غالباً ما يتبقى من أعمال كبار الكتاب الروائيين . وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الرواية الجديدة بحث ... بحث يوجد معانيه تباعاً بنفسه ، هل للحقيقة معنى؟ هذا سؤال لا يستطيع الفنان المعاصر أن يجيب عليه ، إذ أنه لا يعلم شيئاً عن الجواب . كل ما يمكن أن يقوله ، هو أنه ربما سيكون لهذه الحقيقة معنى ، بعد أن يمر عليها ... أى بعد أن يبلغ عمله نهايته ، ويصل إلى منتهاه » .

ليس الماضى ولكن المضارع :

وهكذا تحولت الرواية الجديدة شيئاً فشيئاً إلى موضوع للبحث ، بعد أن كانت موضوعًا للفهم ، فإذا كان الروائيون فى الماضى قد اعتادوا أن يسردوا (قصة) تبدو وكأنها جزء متجمد من الزمان ، مما حدا بهم إلى اللجوء إلى الفعل الماضى وليس الفعل المضارع ، فإن الرواية الجديدة تروى لنا قصة فى سبيلها إلى الحدوث ، قصة تبنى أحداثها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلا يبحث عن ذاته ، وتكتمل صورته كلما استطرد فى الحديث ، ومن هنا كان التجاء الرواية الجديدة إلى الفعل المضارع .

فكاتب الرواية الجديدة ، لا يكتب وفقًا لخطة مسبقة ، ولا بناء على تخطيط سابق ، وإنما هو يسلم نفسه لروايته ، ويتركها لضميرها الفنى ، يتركها تهديه وترشده ، وتعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتملى عليه موضوعها وطريقة تناوله لهذا الموضوع .

إنه يختار البداية ، ولا يعلم شيئًا عن النهاية ، فالبداية هى التى تقود إلى النهاية ، وعندما يمسك بالقلم ويشرع أمامه الورق ، لا يعلم شيئًا عن جوهر العالم الذى يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والحياة وفقاً لإيقاع خطاه ، إن الرواية الجديدة تكاد تبحث بنفسها عن نفسها ، وهى تبنى نفسها كلما تقدمت فى طريق البحث عن ذاتها ، وعلى ذلك فهى ليست أداة للتعبير

عن حقيقة خاصة ، ولا معنى إذن لرجوعها إلى الواقع اليومى .. وهذا هو ما عناه « روب جرييه » بقوله :

« أنا أبنى ولا أنقل ، هذا ما كان يصبو إليه « فلوبير » ، بناء شىء من لا شىء ، بناء شىء يقف وحده دون أن يعتمد أو يستند إلى أى شىء آخر خارج العمل الفنى نفسه ، هذا هو ما تتطلع إليه الرواية الجديدة » .

ليست الذات ولكن الموضوع :

على أنه إذا كانت قصة تيار الوعى عند « بروست ، وجويس ، وفرجينيا وولف » ، قد صدرت عن فلسفة (التحليل النفسى) ، وصدر شعر اللا وعى عند « أراجون ، وبريتون ، وبول إيلوار » عن الفلسفة (السيريالية) ، وكانت الرواية الوجودية عند « كافكا ، وكامى ، وجان بول سارتر » ، هى الوجه الأدبى للفلسفة (الوجودية) ، فإن الرواية الجديدة يمكن إرجاعها إلى فلسفة الظواهر أو المنهج (الفنومنولوجى) الذى وضعه الفيلسوف الألمانى « أدموند هوسرل » ، ألا وهو منهج (الوصف البحت للظاهرة) ؟ ..

فعند كتاب الرواية الجديدة بصفة عامة ، وعند « آلان روب جرييه » بوجه خاص أن مادة الفن ليست فى الذات وإنما هى فى الموضوع ، أى فى العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياءمادية أو ما يسميه هو « الشىء » ، وبذلك تسقط الذات الإنسانية بما تنطوى عليه من أحداث تجرى فى الزمان ، ليحل محلها الشىء الموضوعى بما يتصف به من ثبات فى المكان .

غير أنه إذا كان الإنسان قد ظل حتى الآن يُسقط انفعالاته وتصوراته وأفكاره على الأشياء حتى أفقدها شخصيتها الخاصة ، فعند « آلان روب جرييه » ، أن الأشياء تتمتع بوجود مستقل تماماً عن الإنسان ، وليس على الأديب إلا أن يخلصها من الطابع البشرى الذى اعتدنا أن نراها عليه ، بأن يخرجها من نطاق ملاحظته العقلية لكى يصفها وصفاً بحتا ، يرتد بها إلى نسيجها الأصلى الأول . وبذلك يصير الأديب كما يقول جرييه « كعنكبوت ساكن وسط نسيجه ، أى أنه لا يتدخل ، وإنما يسجل ويقيس من المنطقة التى يقف فيها » .

فالإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يرد له نظرته ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يرفض الصلة بالعالم ..

ولكن هل معنى هذا أن كاتب الرواية الجديدة قد طرح النزعة البشرية ، أو جرد أدبه من كل طابع إنسانى ؟ .

كلا بطبيعة الحال ، ولكنه يعنى فى المقام الأول أن الروائى الحديث قد أخذ يبتعد عن رواية التجربة والاعتراف والعاطفة ، ويتجه إلى الاهتمام بالشكل والأسلوب والتجريب المستمر على اللغة ، وذلك بعد أن قطعت الرواية الجديدة ، خطوات واسعة باعدت فيما بينها وبين الحياة الطبيعية والنزعات البشرية .

وإذا كانت هذه الظاهرة التى يمكننا أن نسميها بإطراح الإنسانية ، أو تعرية التعبير الأدبى بقدر الإمكان من النزعات والعواطف البشرية ، قد ظهرت بشكل صارخ عند كتاب الرواية الجديدة ، فإننا نستطيع أن نرتد بها إلى الفيلسوف الأسبانى « أورتيجا » أى جاسيت » الذى كان أول من دعا إلى تجريد الفن من النزعة البشرية ، فأصبحت هذه الكلمة منذ ذلك الحين ١٩٢٥ ، اصطلاحاً شائعاً فى لغة النقد الحديث .

والفكرة الرئيسية عند هذا الفيلسوف ، هى أن الإحساس الإنسانى الذى يثيره العمل الفنى يصرفنا عن قيمه الفنية ، وخصائصه الجمالية ، وإنما تتحقق لنا المتعة الجمالية الخالصة فى حالة الجمال المجرد من كل هدف ، البعيد عن كل غرض ، وعندما يطبق هذا الفيلسوف فكرته هذه على عصور الفن المختلفة ، نراه يعلى من شأن كل أسلوب فنى يحول الأشياء أو يحورها بقصد تعريتها من حضورها الإنسانى ، فالتجريد فى الفن معناه تحوير الواقع وتغييره ، وهو ينطوى على نزعة التجريد من البشرية ، وهذا هو ما يوضحه « جاسيت » بقوله : « إن المتعة الجمالية التى يشعر بها الفنان الحديث تأتى من هذا الانتصار على كل ما هو إنسانى » .

ولكن ما معنى التجرد من الإنسانية أو طرح النزعة البشرية ؟

معناه استبعاد الحالات العاطفية الطبيعية ، وتخلية التعبير الأدبى ما أمكن من الصفات البشرية ، فالذات مثلا فى الرواية الجديدة ، قد أصبحت نوعاً من (الجو الوجدانى) المحايد ، وكلما أوشكت أن تقع فى العاطفية أو الطراوة ، لجأ الكاتب إلى عناصر تزيد من صلابتها وخشونتها ، وهذا ما نراه بشكل واضح فى روايات « آلان روب جرييه » ، التى لا تعرف الفرح ولا الألم ، ولا تمزج الكآبة بالدموع ، ولا تربط الواقع بالأحلام ، وإنما هى ترف فى جو من التأمل الخالص المحايد .

وليس فى سطور رواية من رواياته قيم نفسية أو أيديولوجية ، وإنما تقتصر الحركة فيها على

حركة اللغة والصور الشيئية ، وكأنما الكاتب الروائى يخشى أن يضبطه القارئ متلبساً بعاطفة من العواطف البشرية المألوفة ، إن الإحساسات اليومية المعتادة ينبغى أن تصمت فى الرواية الجديدة ، بحيث تصبح الرواية كالقصيدة التى يصفها الشاعر « بول فاليرى » بأنها « عيد للعقل » تحتوى كما يقول أيضاً على أشياء لا يمكن أن يتصف بها فى العادة أى إنسان ، ذلك لأن الجهد الفنى ، شأنه فى ذلك شأن العمل العلمى ، يحتوى على شىء غير إنسانى ، ومن هنا كانت تسمية الرواية الجديدة ، باللا رواية .. ولكن .. هل معنى إطراح النزعة الإنسانية القضاء على الإنسان ؟ .

كلا بطبيعة الحال ، فإن تجريد المضمونات وردود الأفعال النفسية من طابعها البشرى ، بقصد إعطاء العقل الأدبى أو الذات الروائية حريتها غير المحدودة فى التخيل والإبداع ، لا يعنى القضاء المبرم على الإنسان ومكانة الإنسان ، فالرواية الجديدة كما يقول « آلان روب جرييه » ، لا تهتم إلا بالإنسان ، ومكانه فى هذا العالم وعلى الرغم من أن الشخصية بمعناها التقليدى لا وجود لها فى روايات هذا الكاتب ، فإن الإنسان ماثل فيها باستمرار ، وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الإنسان ماثل فى كل صفحة ، وكل سطر ، وكل كلمة .. من رواياتى ، حتى لو وجدنا فيها كثيراً من الأشياء الموصوفة بدقة ، فإن هناك أولاً ودائماً العين التى تراها ، والفكر الذى يعاود رؤيتها ، والعاطفة التى تغير من شكلها ، والأشياء واقعية كانت أم خيالية ، لا وجود لها البتة فى رواياتنا خارج الإدراك الحسى عند البشر » ..

« إن أبا الهول أمامى يسألنى ، وليس لى أن أحاول فهم كلمات اللغز الذى يطرحه علىّ .. ليس هناك سوى جواب واحد ممكن .. جواب واحد لكل شىء .. الإنسان » .

ليس الفهم ولكن المشاركة :

وهكذا نرى أن إيجاد هذه الأساليب الجديدة فى « التعبير » ، الخالية من طابع « التفكير » وما يستتبعه التفكير من منطق أو نظام أو معقولية ، إنما هو مقصود فى ذاته ، لكى يؤدى فى النهاية إلى إيجاد عمل فنى متكامل ، يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدى إلى متعة فنية هى الأخرى من نوع جديد .

ولا يفهم من هذا أن الرواية الجديدة إذ تنبذ الشكل التقليدى القديم ، تنبذ معه المضامين

الإنسانية التى كان يحتويها هذا الشكل ، وما تحتويه هذه المضامين من قيم ومبادئ وأخلاق ، فكتاب الرواية الجديدة فى تأثرهم بالمنهج (الفنومنولوجى) الذى وضعه الفيلسوف الألمانى « هوسرل » ، منهج الوصف البحت للظاهرة ، وفى نبذهم فى الوقت نفسه لأساليب الرواية التقليدية من وصف (سيكلوجى) أو(ثيولوجى) أو (وجودى) للأشخاص أو الأشياء أو الأحداث ، إنما يشيدون عالماً جديدًا ، وإن كانت لبناته هى لبنات العالم القديم .

فالجديد هنا هو فى وضع هذه اللبنات ، وفى إقامة العلاقات بينها ، فالشخصيات موجودة فى الرواية الجديدة ، ولكنها موضوعة فى ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يفسرها ، والأشياء قائمة ، ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن الطريقة التى قامت بها ، والأحداث تقع دون أن نعرف لماذا أو كيف وقعت ؟

وعلى ذلك ، فالقيم والمبادئ والأخلاق كلها موجودة فى الرواية الجديدة ولكنها موجودة بشكل جديد ، أو بشكل خفى أو غير مرئى ، لأن كتاب الرواية الجديدة يمتنعون تماماً عن إصدار الأحكام ، وخاصة أحكام القيمة أو الأحكام التقويمية .

وقد يخيل للقارئ أنه لن يستطيع بحال من الأحوال أن يفهم هذا كله ، أن يحل هذه الألغاز ، أو يفسر هذه الأحاجى ، أو أن يعيش لحظة واحدة فى صفحة من صفحات الرواية الجديدة ، ولكن توهمه سرعان ما يتبدد ، عندما يعلم أن الكاتب الممتاز من كتاب الرواية الجديدة ، هو من يجعله يألف هذه العوالم الجديدة ، ويعيش فيها كما لو كان يعرفها من زمان . لأن براعته لا تتمثل فى مقدرته على الإفهام أو الإقناع ، بل فى قدرته على إثارة الإدراك ، ومن هنا كان اعتماد كتاب الرواية الجديدة على المدرك الحسى لدى القارئ .. على ما فى الكلمة من موسيقى ، وما فى العبارة من إيقاع ، وما فى الصورة من أبعاد ، بل وعلى ما فى الصفحة من تشكيل .

وأقول المدرك الحسى ولا أقول المدرك الذهنى ، لأن كلمة الفهم لا تعنى شيئاً ، فالكاتب الروائى الجديد لا يطلب من القارئ أن يفهم شيئاً لأنه لا يحذو حذو « بلزاك ، أو فلوبير ، أو إميل زولا » ، أو غيرهم ممن يقدمون للقارئ مادة مهضومة حتى من قبل أن تؤكل ، وإنما كتاب الرواية الجديدة يعتبرون المشاركة هى مهمة القارئ ، مشاركة الشخصية تجربتها ، وحركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسه .

ولعل هذا هو السبب الذى جعل كتاب الرواية الجديدة ، يعمدون إلى جعل مهمة القارئ

أكثر صعوبة ، وبالتالى أكثر إيجابية ، فالقارئ لم يعد هو المتلقى السلبى ، وإنما أصبح المشارك الإيجابى ، وسواء عمد كتاب الرواية الجديدة إلى تصوير الأشياء كما عند « روب جرييه » ، أو إلى تصوير الواقع كما عند « ناتالى ساروت » ، أو إلى الحوار الداخلى كما عند « ميشيل بيتور » ، فالقارئ مضطر إلى استكشاف ما وراء الكلمات ، أو ماوراء الوصف الموضوعى ، مما يمكن تسميته (بفنومنولوجيا) الرواية .

ومن هنا كانت العلاقة بين كتاب الرواية الجديدة وكتابة السيناريو كما عند « روب جرييه » ، وبينها وبين كتابة الشعر الجديد كنا عند « روبيربانجيه » ، وبينها وبين الفن التجريدى الحديث كما عند « ناتالى ساروت » ، ومن هنا كانت صعوبة بل استحالة ترجمة هذه الأعمال إلى أية لغة أخرى غير لغتها الأصلية ، دون أن تفقد الكثير من أصالتها وطرافتها ، وما فيها من ابتكار وإبداع .

وهذا كله هو ما عبر عنه « آلان روب جرييه » بقوله :

« إن ما يقدمه الفن للقارئ أو للمتفرج إنما هو طريقة للحياة فى عالم اليوم ، وللمشاركة فى إيجاد عالم الغد ، ولبلوغ هذه الغاية ، تطلب الرواية الجديدة من الجمهور أن يثق فى قدرة الأدب ، وتطلب من كاتب الرواية ألا يخجل من الاشتغال بالأدب » .

جدية الرواية الجديدة :

والمهم الآن ، أن هذه جميعاً معايير نقدية فى أيدى الناقد والقارئ على السواء ، بعكس ما يظن البعض من أن الرواية الجديدة شىء لا تحكمه قواعد ولا أصول ، وبالتالى لا يمكن تمييز الجيد فيه من الردىء ، وبالتالى أيضاً يستطيع أى عابث أو مهرج أن يكتب كما يكتب كتاب الرواية الجديدة .

وليس أدل على جدية الرواية الجديدة ، من انتشارها فى هذا المدى القصير ، وغزو كتابها لدور النشر واستديوهات السينما ، وشاشات التليفزيون ، بل وللجوائز العالمية الجديرة بالاعتبار . ومهما تضاربت الأقوال فى جدية الرواية الجديدة ، فالذى لا يمكن إنكاره هو أن الرواية الجديدة اتجاه جديد أتى على المقومات التقليدية لهذا اللون من الأدب . ولم يكن ليتسنى لهذا الاتجاه الجديد أن يجىء إلا فى وقتنا الحاضر ، عصر التجريد فى الفن التشكيلى ، واللامعقول فى الفن المسرحى ، (والسوريالية) فى الفن التشكيلى ، والموجة الجديدة فى

السينما ، والصيحات الجديدة فى الموسيقى والغناء والأفلام التسجيلية .

إن الواقع كما يراه كتاب الرواية الجديدة ، أعقد وأعمق وأثرى بالمشاعر الجديدة من الروايات التى يمدنا بها الإطار التقليدى ، ذلك الإطار الذى انحصر فيه « بلزاك ، وفلوبير ، وبروست ، وسيلين » وغيرهم من كتاب الرواية الفرنسية ، لذلك فإن الروائيين الجدد يسعون بالطول والعرض والعمق لابتكار أشكال مغايرة ، تعبر عن أحاسيسهم المغايرة .. تلك الأحاسيس الجديدة ، التى عجزت الأشكال التقليدية عن احتوائها واحتوتها بالفعل الأشكال الجديدة .

غير أن جديد النصف الثانى من القرن العشرين هو الذى سيلقى به كتاب المستقبل جانباً ليسمحوا لإحساساتهم الجديدة ، ورؤاهم الجديدة أن تخرج إلى الوجود من خلال الأشكال الجديدة .

إن كل مدارس الأدب والفن مرحلية ، وهذا شىء طبيعى طالما كان الواقع فى تغير وتطور مستمرين ، فكل مدرسة تعبر عن واقع ، وكل واقع متغير ، وهذا معناه أن المدارس الأدبية والفنية لابد وأن تتغير . وكما اختفت (الرومانسية ، والواقعية ، والطبيعية ، والتعبيرية ، والرمزية ، و(السوريالية) ، سوف تختفى الرواية الجديدة ، إلا إذا كان لها ما يبررها من واقع الفن أو الفكر الإنسانى المعاصر . أجل ، إن الرواية تجدد نفسها ، وهى تبحث بإلحاح واحتياج حقيقيين عن (التقاليد الجديدة) ، فلا تقفوا فى طريقها ، ودعوها تخرج إلى الوجود لتحيا وتعيش ، وهذا ما عبر عنه « آلان روب جرييه » تعبيراً صريحاً موجزاً قال فيه : « لا نعرف ما ينبغى أن تكون عليه الرواية ، الرواية الحقيقية ، نعرف فقط أن الرواية اليوم ستكون تلك التى سنكتبها اليوم ، وماعلينا أن نشبهها بماكانت عليه بالأمس » .

نحن .. والرواية الجديدة :

والسؤال الآن هو هذا ....

هل نستورد الرواية الجديدة شتلة خضراء نزرعها فى أرض الواقع العربى ليحذو حذوها كتابنا المعاصرون ؟

فى رأيى أن الرواية الجديدة نبات أجنبى خالص ، وأن اقتلاعه من أرضه نباتًا أخضر ، لزراعته فى واقعنا العربى المغاير ، إنما هو (تهجين) أدبى لا ينفع وقد يضر ، وإنما الذى ينفع

هو استيرادها (ثماراً) ناضجة وطازجة ، نتذوقها ونهضمها ، لا على سبيل الاستهلاك وإنفاق العملة الصعبة ، ولكن على سبيل التمثيل والاستيعاب . والإفادة منها فى التعبير عن ذواتنا الأصيلة ، برواياتنا الخاصة التى تعبر عن كل ما فينا من هموم ، وعن كل ما يحدونا من أشواق ، دون أن ننعزل فى ذات الوقت عن التيارات الإبداعية فى عالمنا المعاصر.

فقد جاء الوقت الذى يحتم علينا أن ننفتح على كل الحركات الأدبية الجديدة فى العالم من حولنا ، انطلاقا من أن الآداب العالمية لا تكف عن تبادل الأخذ والعطاء منذ عصر الأساطير ، وأنها تتجه نحو مزيد من التفاعل بحكم تداخل المصائر الإنسانية فى شتى أرجاء العالم ، وأن ظهور ما يمكن تسميته بالوعى العالمى لدى إنسان العصر الحاضر. يجعلنا أكثر حرصا على أن يكون أدبنا الإبداعى نتيجة لوعى أصيل وثيق الصلة بالبيئة من ناحية ، وسعى دءوب لإيجاد الأشكال الفنية القادرة على التعبير عن هذا الوعى من ناحية أخرى .

وليس أدل على ذلك من أن هذه الحركات الأدبية الجديدة نفسها توشك أن تكون ثمرة لقاء صحى وحقيقى بين الثقافات ، بحيث تعود فتلقى بذورها بعد ذلك فى نفس الثقافات التى أخذت منها ، كما تمتد إلى ثقافات أخرى :

ولا جدال فى أن رواد الرواية الجديدة قدموا أعمالاً جادة ، وقاموا بتجارب جريئة فى فهم الرواية ، وإن أفضل ما يقال فيهم هو ما قاله الفيلسوف الأسبانى المعاصر أورتيجا اى جاست فى آلان روب جرييه باعتباره أحد زعماء هذه الموجة :

« إن المهمة التى يضعها أمام نفسه هائلة ، إنه يريد أن يخلق من العدم ، وأتوقع فيما بعد أن يكون مايطمح إليه أقل ، وما يحققه أكثر ! » .

الصرخة السابعة عشرة

« جان بول سارتر »
الإنسان محكوم عليه بالحرية !

« هذه الحرية كم بحثت عنها .. كم كانت قريبة مني بالقدر الذي لم أكن قادراً معه على مشاهدتها .. على لمسها .. فلم تكن هي إلا أنا .. أنا حريتي .. أنا محكوم علي بأن أكون حرًّا .. لماذا أصنع بذاتي ؟ ما عساني صانع بكل هذه الحرية ؟ » .

« ج . ب . سارتر »

« أي نعم لا هو الحلم ، ولا هي اليقظة ، وقد آن لنا أن نعرف .. هل نريد أن نستيقظ أو ننام ؟ ..

« إننا بنفس الحجارة نستطيع أن نبني للحرية قبراً ، ونستطيع أن نشيد لها معبدًا .. » .

« إنه حتى مقابض الجلاد لا تعفينا من أن نكون أحراراً » .

« عندما يعطي الإنسان للتاريخ غاية ، فإن كل شيء فيه يأخذ معناه .. » .

« إنني مسئول عن كل شيء ، ومسئوليتي تمتد إلى تلك الحرب التي اشتركت فيها كما لو كنت أنا الذي أعلنتها .. » .

« إن الإنسانية تحدق بعينيها إلى كل ما يفعله الإنسان ، لكي تتخذ منه قانوناً تسير على هديه وتعمل بمقتضاه » ..

« الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فمتى شرعت فيها ، إن طوعًا أو كرهاً ، فأنت ملتزم .. » .

تلك كانت بعض كلماته ، وهى الكلمات القوية الهادرة التى كانت أشبه بعاصفة على العصر ، أو صرخة احتجاج فى وجه عالمنا المعاصر ، ويالها من كلمات كان لها دوى المدافع وصوت طلقات الرصاص ، بحيث أحدثت أثرها البالغ وتأثيرها البليغ فى وعى الشبيبة المعاصرة ، ممن راحوا يرددونها فى الحى اللاتينى ، وفى جميع أحياء باريس وهم يرفعون شعارات تلك الفلسفة (الوجودية) الجديدة ، التى تقف فى وجه طغيان النازى ، توقظ غفاة البشر ، وتفجر أبدع وأروع ما فى أعماق الإنسان ، وتبشر بخلاص إنسانى من نوع جديد ، وتعيد إلى قاموس العصر كلمات كان الناس قد نسوها من زمان .. الموقف والبطولة والنضال ، الاختيار والقرار والمصير ، الحرية والمسئولية والالتزام ... وغيرها من الكلمات التى كانت تخرج من فمه ، وتسيل على قلمه ، ويتلقفها الناس ، فإذا هى منشورات ثورية توزع على جميع المواطنين ، وتهيب بالمواطن العالمى أن يذود عن الحرية فى أية رقعة على خريطة العصر.

إنها كلمات حية وحقيقية ، فيها طعم الماء ورائحة الدم ، تحولت فى حياة صاحبها إلى سلوك وفعل ، وترجمت فى ضمائر الناس إلى موقف والتزام ، وذلك لأنها كلمات حاولت أن تربط بين السياسة والأخلاق ، أو بالأحرى حاولت أن تعيد السياسة إلى حرم الأخلاق . إنها كلمات صاحب (الكلمات) ... كلمات « جان بول سارتر » الذى كانت حياته وأعماله تمثلان وحدة حية ، أو حياة واحدة ، يصعب منها الفصل بين الأديب الروائى ، والكاتب المسرحى ، بين الفيلسوف الوجودى ، ورجل السياسة ، بين المفكر الاجتماعى ، وعالم الأخلاق . فهؤلاء جميعًا كانوا كلاًّ فى واحد ، وكان هذا (الواحد) هو « جان بول سارتر » .. الإنسان الذى أحس بنبضات قلب العصر ، والمفكر الذى صاغ عصره فى فلسفة وجودية إنسانية ، والصحفى الذى تشبع وعيه بمأساة الجيل .

لقد حمل « سارتر » آلام العصر على كتفيه ، وتحمل مأساة الجيل بفكره الوجودى اللاذع ، وحسه الأخلاقى الشجاع ، ونذر نفسه للدفاع عن الحرية فى أية رقعة من العالم ، وعلمنا أن الشاعر ، والمناضل ، والسياسى ، والفيلسوف ، والصحفى ، ورجل الأخلاق ، يمكن أن يتواجدوا جميعاً فى شخص واحد ، لأن هذا الشخص الواحد ، وإن كان فيه جزء من التاريخ المتغير ، إلا أن فيه أيضاً جزء من الأبدية الخالدة .

أجل إن (الغثيان) لا تقف فى وجه (الجدار) ، ولا (الذباب) تتعارض مع (دروب الحرية) ، ولا تعترض (المومس الفاضلة) طريق (الشيطان والرحمن) ، كما لا تطغى

(الأيدى القذرة) على (موتى بلا قبور) .. ، ولا (سجناء الطونا) ، على (نساء طروادة) ؛ ولا (الوجود والعدم) ، على (الماركسية والوجودية) ، ولا (نقد العقل الجدلى) ، على (الوجودية فلسفة انسانية) ، فهذه كلها كتابات « سارترية » ، « وسارتر » هو هذه الكتابات ، وهى ليست مجرد كلمات فوق الورق ، ولكنها أفكار تتوهج بالثورة ، وأحاسيس تنز بالمأساة ، وآراء تشخص الداء وتصف له الدواء ، وتغوص فى ضمير العصر . وتشعر إنسان عالمنا المعاصر بالفخر كلما تذكر أن قلبه كان ينبض وقلب « سارتر » فى عصر واحد .

ومن منا ينسى كلمات « سارتر » فى (جمهورية الصمت) ، وهو يصرخ بأعلى صوته دفاعاً عن الحرية . ومطالبة بالمسئولية ، وتأكيداً على معنى الالتزام ! ..

« وبسبب كل هذا فنحن أحرار .. لأن اسم النازى شبح فى أفكارنا ، فإن كل فكرة صحيحة هى انتصار .. ولأنه توجد شرطة قوية للغاية تريد أن ترغمنا على أن نلوذ بالصمت ، فإن كل كلمة لها قيمة إعلان مبادئ . ولأنهم اصطادونا ، فإن كل حركة من حركاتنا لها ثقل الالتزام المقدس .. وكان كل اختيار لدى كل منا اختياراً حقيقياً شرعياً . لأنه كان اختياراً مباشراً فى وجه الموت .. » .

هذا هو « سارتر » .. الإنسان الحديث ، الإنسان الحر حرية كاملة ، الإنسان الذى تحرر من كل مؤثر خارجى .. طبيعى ، أو دينى ، أو اجتماعى ، والوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، فإذا كان لعصرنا جوه الخاص ، فقد كان « سارتر » هو التعبير الحقيق والحى عن هذا الجو .

نعم .. إن الحرية الباقية هى الاختيار الحر للكفاح من أجل أن نصبح أحراراً ، أى حرية الالتزام الذى يخوض معركة التاريخ ، لا حرية المتفرج من فوق قمة وحيدة خارج التاريخ ..

الحرية الجوهرية التى لا يمكن انتزاعها من الإنسان هى أن يقول « لا » ، وتلك هى الفرضية الأساسية فى نظرة « سارتر » للحرية الإنسانية ؛ وقد يستطيع المخدر أو الألم فى لحظة من اللحظات أن يجعل الضحية تفقد وعيها تحت وطأة التعذيب ، وبهذا يعترف ، ولكن حالما يستعيد نورانية العقل مهما كانت صغر مساحة العمل المتاحة له ، فهو يستطيع أن يقول فى وعيه « لا » ..

وهكذا .. فالوعى والحرية متلازمان ، فإذا أمكن استلاب الوعى من الإنسان أمكن انتزاع هذه الحرية .

إن « سارتر » ينسب للإنسان نوع الحرية التى كان « ديكارت » قد عزاها لله ، وهو يصفها بأنها الحرية التى كان « ديكارت » سيمنحها للإنسان سرًّا ، لو لم يكن محدودًا بالعقائد (اللاهوتية) التى كانت فى زمانه وفى عصره ، أليس الإنسان هو ظل الله على الأرض ، أو بالأحرى هو خليفة الله فى الأرض ؟

وإذا كانت تلك هى نبوءة «دستويفسكى ، ونيتشه » ، فإن سارتر هو وريثهما الشرعى ، وإذا كان بين الثلاثة نوع من الاختلاف ، فهو فى أن « دستوفيسكى ، ونيتشة » فيلسوفان مجنونان ، على حين أن «سارتر» يقدم رأيه بكل نورانية العقل الحديث ، ويقدمه كأساس للعمل الإنسانى والاجتماعى والأخلاق .

إن وجود الإنسان عند «سارتر» يسبق ماهيته «هو» ، إنه يوجد أولا ، ومن مشروعه الحر الذى يكون عليه وجوده ، يستطيع أن يختار ماهيته .

« وسارتر» يفهم هذه الحرية على انها حرية فردية ، ويفهم قرار اتخاذ الماهية على أنه مشروع فردى ، وينظر إلى فعل التغيير بالنسبة للوضع على أنه مخاطرة فردية . لكن سارتر لا يريد أن تفهم هذه القضية وأن تفسر بمعنى (الحرية الداخلية) فحسب ، فالعبد حر بالفعل فى أن يكسر قيوده ، لأن معنى القيود لا ينكشف إلا فى ضوء الهدف الذى يختاره ، فإما أن يظل عبدًا ، أو أن يغامر من أجل أن يحرر نفسه من العبودية .

وهذا ما عبر عنه « سارتر» تعبيراً رائعاً ومروعًا قال فيه : « إن سر الإنسان لا يكمن فى (عقدة أوديب) ، أوفى عقدة نقصه ، بل هو ، حد حريته الخاصة ، وقدرته على مقاومة التعذيب والموت .. لقد قدمت ظروف النضال لأولئك الذين انخرطوا فى سلك المقاومة السرية ، خبرة من نوع جديد ، فهم لم يحاربوا على المكشوف مثل الجنود ، بل كانوا فى ظل الظروف متوحدين ، قتلوا فى وحدة ... أسروا فى وحدة .. واجهوا التعذيب متوحدين عزاة فى حضرة جلاديهم ... المسئولية المطلقة فى الوحدة المطلقة أليس هذا هو التعريف الكامل للحرية » ؟

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، تنقلنا مباشرة إلى البعد الثانى من أبعاد (الثالوث السارترى) ،أو (الثلاثية السارترية) .. وهو المسئولية .

فالحرية تعايشها المسئولية ، وحيث يكون الإنسان حرًّا يكون مسئولا عن هذه الحرية فى جميع مجالات الوجود ... فى انفعالاته وعواطفه ، وكذلك فى إرادته ، حتى لقد تصور

الإنسان بحريته إلهاً صغيراً ، فإننا نراه يربط هذه الحرية بمسئولية مماثلة ، بل إنه يذهب إلى أن الإنسان وقد حكم عليه بأن يكون حرًّا يحمل ثقل العالم كله على كتفيه ، بحيث يكون مسئولاً عن نفسه وعن العالم .

وإذا نحن اعترضنا وقلنا إن « سارتر » نفسه قد عرف الإنسان بأنه حرية فى موقف ، وأن هذا الموقف يتضمن اللاحرية والضرورة أحياناً ، لأجاب بأنه حتى فى السجن أوفى الحرب أوفى أيدى الجلاد يظل الإنسان حرًّا ، لأن الإنسان قد اختار أن يكون فى هذا الموقف ، إنه يقول فى كتابه الخالد (الوجود والعدم) :

« كل ألوان النشاط متكافئة . . يستوى أن يعاقر المرء كئوس الخمر ، أو أن يقود الشعوب ، فإذا تغلب أحد هذه الألوان من النشاط على الآخر فلن يكون ذلك بسبب غرضه الحقيق ، بل بسبب درجة الشعور التى لديه عن هدفه المثالى . وفى هذه الحالة ، قد يحدث أن ينتصر هدوء السكران على الهيجان الذى لا طائل تحته عند من يقود الشعوب » .

ولكن « سارتر » سرعان ما يعود إلى تأكيد معنى المسئولية ، وإلا فقدت الحرية كل مالها من قيمة ، وهو ما يؤكده من خلال طرحه لمشكلة الاختيار فى السلوك ، اختيار يواجه نفس المأزق الذى واجهه (حمار بوريدان) فى المناقشة الفلسفية المعروفة فى القرن الرابع عشر .. حمار جائع وعطشان ، وضعوا العلف على يمينه والماء على يساره فمات من الجوع والعطش ، لأنه لم يستطيع أن يختار ، بأى الاثنين يبدأ ؟

وهذا هو ما عبر عنه « سارتر » ، عندما عاد يقول فى مجلته « العصور الحديثة » :

« إن حريتنا اليوم ليست سوى اختيارنا الحر أن نناضل لكى نكون أحراراً ، نحن فى هذا العصر فى قفص حديدى ، فيجب أن نتحد لنحطم القضبان ، ولكى نكتسب الحق فى التأثير على الناس الذين يناضلون ، يجب أولا أن نشارك فى معركتهم ، وهذا الذى يرى النزاعات الحاضرة مجرد صراع غبى بين وحشين شائهين متساويين فى الانحطاط ، هو رجل قد انفرد بنفسه فى أحد الأركان » .

وهذا معناه أن المسئولية التى دعا إليها « سارتر » ، لها معنى طبيعى إلى جانب معناها الأخلاق ، بمعنى أن الإنسان الحر ينظر إلى نفسه باعتباره مؤلف الأشياء جميعاً ، وعنه تصدر جميع الأشياء ، وبهذا يكون مسئولا من الناحية الطبيعية ، وكذلك من الناحية الأخلاقية ، إنه يؤكد على مسئولية الفرد تجاه الآخرين حتى فى القرارات الوحيدة ، وهو يجعل الإنسان

مسئولا حتى عن الأعمال التى لم يرتكبها ولم يفعلها ، وحتى عن المواقف التى لم يتخذها ولم يخلقها . لأنه بمقدار ما هو حر حرية كاملة ، فهو مسئول كذلك مسئولية كاملة .

وهنا يبزغ بعد الالتزام فى الفلسفة السارترية ، أو البعد الثالث من أبعاد هذا الثالوث العظيم .. « جان بول سارتر » .

فبمقدار ما تؤدى الحرية إلى المسئولية ، تؤدى المسئولية إلى الالتزام ، « وسارتر » كما يقول « ف . هـ . هينمان » ، هو فيلسوف الالتزام ، كما أنه فنان الالتزام ، وقوة فلسفته وفنه تنبعان من هذه الحقيقة ، فضلا عن أن نشاطه العالمى فى الدفاع عن الحرية وعن السلام ، لا يحتاج إلى بيان ، ولقد عبر « سارتر » عن ذلك صراحة فى كتابه (الوجودية فلسفة إنسانية) ، بأن جعل الوجودية فى جوهرها (فلسفة فعل والتزام) ..

والواقع أن فلسفة الالتزام عند « سارتر » ، تتجاوز معنى الاختيار عند « كيركيجارد » ، كما تتجاوز تعريف « هيجل » للفلسفة بأنها تعبير عن روح العصر ، وتتجاوز بعد هذا وذاك مفهوم « ماركس » عن الفيلسوف ، وكيف أنه الممثل (الأيديولوجى) لطبقته .. ذلك لأن فلسفة الالتزام عند « سارتر » لم تظهر فى فراغ ، فهى قد كتبت للآخرين ، وفى علاقة مع الآخرين ، وفى موقف تاريخى محدد .

وعلى الكاتب كما يقول « سارتر » نفسه أن يكون واعيًا تماماً بهذا الموقف ، وأن يكون قادرًا على التعبير عنه ، وعليه أن يتحمل المسئوليات الناتجة عن هذا الموقف ، كما أنه عليه أن يتحمل تبعة اختياره ، وأن يدخل فى اعتباره التزاماته بإزاء الآخرين .

إن الالتزام عند « سارتر » ، يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، إنها استجابة إنسان فى العالم ، وحاضر بإزاء هذا العالم ، إنسان يفكر فى أنه قادر على تحويل الموقف الذى يجد نفسه فيه باختياره ، ومن ثم فهى استجابة تتضمن التقيم .

ولكن إذا كان التزام « سارتر » يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، فضد من يلتزم ؟

إنه يلتزم ضد المطلق وضد كل فكرة غيبية تتجاوز وعى الإنسان ، إنه يلتزم ضد (المتجاوز) ، ويرى أن هذا المتجاوز غير موجود ، ومن العبث البحث عنه ، إنه يلتزم ضد حسن النية لدى الإنسان ، ويرى أن الأعمال بالأفعال ، وليست بالنوايا الطيبة ، إنه يلتزم ضد التأمل (الميتافيزيقى) من أجل السلوك الاجتماعى .

ولكن .. هل هو التزام ضد أشياء وليس التزاماً بأشياء ؟

إنه ليس التزامًا أمام أحد ، وليس كذلك التزاماً بمبدأ محدد ، فماذا يبقى فيه بعد ذلك لكى يكون التزاماً حقيقيًّا ؟

إن « سارتر » يعرف الالتزام بأنه (التحديد الذاتى للغاية المختارة) ، وذلك فى مقابل موضوعية الالتزام عند (الماركسيين) ، والتى هى (معرفة الغاية المحددة موضوعيًّا) ، وفى مقابل ذاتية عدم الالتزام عند « كامى » الذى ينكر الغاية ، ويتساءل ، « وإذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية ذاتها ؟ » ..

وهنا يبزغ معنى الالتزام عند « سارتر » من خلال فهمه لمعنى التاريخ ، فهو يقول : « أنت تسأل : هل للتاريخ معنى ؟ هل له غاية ؟ أما أنا فأرى أن سؤالك نفسه ليس له معنى ، فالتاريخ إذا انفصل عن الإنسان الذى يصنعه ، لا يكون سوى مفهوم مجرد لا حراك فيه ، بحيث لا نستطيع أن نقول إن له غاية أو ليس له غاية ، فالمشكلة ليست مشكلة أن نعرف غايته ، بل أن نعطيه غاية » ..

ومن هذا المنطلق ، من هذا الفهم لمعنى التاريخ ، يعود « سارتر » إلى ركيزته الفلسفية المحورية ، ألا وهى (الحرية) ، وذلك لكى يربط بينها وبين الالتزام ، بحيث لا تكتسب هذه الحرية مشروعيتها إلا من خلال الالتزام ، فعنده أن الحرية إذا كانت هى قوام الفعل الإنسانى ، فلا يتأتى لها ذلك الا عندما تظهر فى الالتزام .

هذا عن الالتزام بإزاء التاريخ ، ولكن ماذا عن الالتزام بإزاء الحياة اليومية ؟ يقول « سارتر » فى كتابه (الوجود والعدم) :

« حتى القيم اليومية المعتادة تستمد معناها من مشروع أولى لنفسى ، هو بمثابة اختيارى لنفسى فى العالم ... ، والاختيار هو العمل على أن ينبثق مع التزامى نوع من الامتداد المتناهى لديمومة متصلة ، والاختيار الجديد يبدو كبداية من حيث هو نهاية ، وكنهاية من حيث هو بداية » .

وإذا كانت التضحية هى ضريبة الالتزام ، فهناك مقياس آخر يجب أن يستخدم فى الكشف عن الالتزام ، هذا المقياس هو التساؤل التالى : « ماذا لو تصرف الآخرون مثلى ؟ ماذا لو اتخذ الآخرون منى مثلا أعلى ؟ .. » .

وعند « سارتر » أن مثل هذا التساؤل ، تساؤل محتوم ، ولا يمكن تجنبه إلا بخداع الذات ، ومن هنا يخرج الالتزام (السارترى) من الذات إلى الآخرين ، برغم أنه يتم داخل الذات ،

فتصبح المسئولية عن الفعل مسئولية عن الذات وعن العالم كله ..

هذا هو « سارتر » ، أو بالأحرى ... « جان بول سارتر » ، ثلاثية الحرية والمسئولية والالتزام ، وهى الثلاثية التى شكلت فلسفته الوجودية ، والتى عبرت أروع تعبير وأجلاه عن أزمة العصر ، أو عن أزمة الإنسان فى هذا العصر ، وأن نفهم « جان بول سارتر » ، معناه كما تقول الكاتبة « إيريس ميردوخ » ، أن نفهم شيئًا بالغ الأهمية عن عصرنا الحاضر ، فهو كفيلسوف ، وروائى ، وسياسى ، وكاتب صحفى .. مفكر عصرى .. بكل ما تحمله الكلمة من معان ، وأن أسلوبه لهو بحق أسلوب العصر.

ولكى نضع « سارتر » فى تيار عصره ، لابد لنا قبلا من أن نتعرف على ملامح ذلك العصر الذى جاءه « سارتر » ليغيره تغييراً جذريًّا ، ويضع على جبينه بصمات لا تمحى ، بل لكى يضع اسمه علامة على ذلك العصر.. عصر « جان بول سارتر » ..

فقد جاء « سارتر » ، ليقف فى طريق ثلاث حركات من الفكر الفلسفى فيا بعد « هيجل » هى : الماركسية ، والوجودية ، والظواهرية ، وسرعان ما أحس بنبضه الشاعرى الحساس ، وحسه الفلسفى القوى ، بأن هذه الحركات جميعاً ، إنما تثقل كاهل العصر ، وتستلزم بعض التعديلات ، فما كان منه إلا أن استخدم الأدوات التحليلية لدى (الماركسيين) ، وشاركهم فى عاطفتهم الجامحة للعمل الثورى ، لكن دون أن يتقبل نظرتهم الحتمية لقانون الجدل أو (الديالكتيك) ، باعتباره مفكر (ديمقراطى) متحرر ، كما أخذ من « كيركيجارد » فكرته عن الإنسان (الميتافيزيقى) ، وأعطى الحرية كل الحرية لهذا الإنسان ، وأخيراً أفاد من منهج « هوسرل » (الظاهرى) ، ومصطلحاته (الفينومنولوجية) ، بعيداً عن نزعة « هوسرل » (القطعية) وتوقعاته (الدوجماطيقية) .

وفوق هذا كله ، راح يفيد من الأنظار التحليلية النفسية كما عند « فرويد » ، وذلك فى التعرف على الوعى الذى يرتكز عليه فى تحديد الحقيقة الإنسانية .

وهنا لابد لنا من الوقوف عند التحليل النفسى الوجودى لدى « سارتر » ، قبل الانتقال إلى عالم الإبداع الأدبى والفنى ، سواء فى الرواية أو فى المسرح على اعتبار أن الذات الفردية هى مصدر الإبداع الأدبى والفنى ، وهى همزة الوصل بين العالمين الخارجى والداخلى ، وعند « سارتر » أن (اللاشعور) فكرة مرفوضة ، وأن الظاهرة النفسية لا تكون إلا متلازمة مع الشعور ومطابقة له ، وهو يؤيد رفضه بتحليله لظاهرة المقاومة فى عملية التحليل النفسى

(الفرويدى) ، حيث تقل مقاومة المريض عند نقطة بعينها من التحليل ، ويتعرف فجأة على الصورة التى يقدمها له المحلل عن نفسه ، ويكون هذا التعرف بمثابة علامة لدى المحلل النفسى على أنه قد توصل إلى هدفه ، واستطاع أن يجعل المريض يشعر بعقدة نقصه ، أو بالأحرى يشعر بلا شعوره ، وهنا ينتقل المحلل النفسى من مرحلة التشخيص إلى مرحلة العلاج .

فإذا كانت العقدة لا شعورية حقًّا ، وهذا معناه انفصال الرمز عما يدل عليه فى لا شعور المريض بواسطة حجاب حاجز ، فكيف يقدر المريض على الربط بين الرمز ودلالته ، وكيف يتمكن من المعرفة ؟

إننا إذا منحناه القدرة على المعرفة ، فمعنى هذا أنه فى هذه الحالة لن يكون غير واع ، بل لابد أن يكون واعياً ، وإلا ماذا تعنى المعرفة إلا أن يشعر الشخص بأنه قد عرف ؟ .. إننا يجب أن نقول على عكس ما يقوله « فرويد » ، إنه بقدر ما يكون المريض واعياً ، بقدر ما يعرف الصورة المقدمة إليه عن نفسه ، وعلى ذلك فإن التحليل النفسى لا يعطيه شعورًا بنفسه ، وإنما يعطيه معرفة بها ..

وهنا يفرق « سارتر » بين الشعور ، وبين المعرفة ، فتفكير الشخص يمده بشبه معرفة بخطة حياته ، وهذا التفكير يشيع فيه ضوء ساطع ، لكنه لا يستطيع أن يعبر عما يظهره هذا الضوء ، بمعنى أن الاختيار المبدئى للشخص يكون غامضاً ، مهما سلط عليه من ضوء التفكير ، إذ يشعر به الشخص ، لكنه لا يستطيع أن يعرفه إلا بالتحليل (الوجودى) .

مهمة التحليل النفسى الوجودى إذن ، كما يقول « سارتر » فى كتابه (الوجود والعدم) ، هى البحث عن الاختيار الأولى للشخص ، وتحديد الخطة الأولية التى رسمها لحياته باختياره الحر ، وهذا البحث عن الاختيار الأولى ، وليس عن عقدة خفية هو الذى يميز التحليل النفسى (الوجودى) عن التحليل النفسى (الفرويدى) .

فالتحليل (الوجودى) عند « سارتر » يستهدف كشف الاختيار الذاتى الذى بواسطته يعلن الشخص لنفسه من هو ، أى يحدد به الشخص ماهية نفسه ، وذلك من خلال تفسير سلوكه ورد هذا السلوك إلى علاقات أساسية فى حياته ، ليست هى العلاقات الجنسية التى بحث عنها « فرويد » ، ولا العلاقات الخاصة بإرادة القوة التى بحث عنها « أدلر » ، وإنما هى علاقات خاصة بالوجود ، علاقات تتمثل فى موقف الشخص من الوجود ، وفهمه لهذا الوجود ، واكتشافه لطريقة وجود الإنسان فى هذا العالم ، واختياره لوجوده ولعلاقته بالعالم .

وكما يرفض « سارتر » فى التحليل النفسى الوجودى فكرة اللا شعور ، يرفض معها بالتالى فكرة الرقيب ، فعنده أن الرقيب إذا كان يعمل بدقة وتمييز كما يريد له « فرويد » ، فلابد أن يكون واعيا بما يكبته ، لابد أن يقرر ماسوف يكبته ، وما سوف يسمح له بالمرور ، ويميز بين كل منهما ، وإلا كيف نفسر سماحه بالتعبير عن دوافع الجوع والعطش ، والدوافع الجنسية المشروعة ، ومنعه من التعبير عن الدوافع الأخرى ؟

يقول سارتر إن مقاومة المريض تعنى أن الرقيب يستعيد ما قد كبته ، وتعنى كذلك أن الرقيب يدرك الهدف الذى يرمى إليه المحلل النفسى بالأسئلة التى يلقيها على المريض ، وهى تدل على وجود عملية ذهنية يقارن فيها الرقيب الطرفين أحدهما بالآخر ، يقارن ما قد يكبته من ناحية ، بالغرض الذى افترضه المحلل النفسى ، لكى يفسر به حالة المريض من ناحية أخرى .

فإذا كان على الرقيب كما يقول « سارتر » أن يقوم بكل هذه العمليات ، وهو قائم بها بالضرورة ، لكى تتحقق مقاومة المريض ، فإن هذا يحتم أن يكون الرقيب واعياً شاعراً بالموقف كله ، وهذا معناه إلغاء فكرة اللا شعور التى تستلزم فكرة الرقيب ، وإلغاء فكرة الرقيب المترتبة على فكرة اللا شعور ، والسؤال الآن : إذا كان « سارتر » قد عمل على إلغاء هاتين الفكرتين وهما دعامتا التحليل النفسى (الفرويدى) ، فماذا يستبدلها ؟

إنه يستبدلها بفكرته عن خداع النفس ، أو سوء الطوية ، وهو كثيراً ما يعنى بها الكذب ، إلا أن « سارتر » يفرق بين الكذب بالمعنى المعروف ، وبين الكذب بمعنى خداع النفس ، فالأول يعنى أن الكاذب يكون واعياً كل الوعى بالصدق الذى يخفيه ، وعادة ما يكون خبيثاً يؤكد فى عقله الصدق ، وينفيه فى كلامه لمصلحته الشخصية . والكذب بهذا المعنى يتضمن وجود شخصين ، ويستفيد من الثنائية الوجودية بين الذات وبين الغير ، وما هكذا خداع النفس ، فالشخص فى حالة خداع النفس ، لا يخفى الصدق عن شخص آخر ، وإنما هو يخفيه عن نفسه ، وفى هذه الحالة لا يكون هناك خادع ومخدوع ، ويقول « سارتر » فى خداع النفس :

« إن هذا الخداع قوامه توليف أفكار متعارضة ، أى أفكار تؤيد حكماً وتنفيه فى ذات الوقت ، على أن التوليفة الناتجة عن ذلك تستفيد من الازدواج فى الطبيعة الإنسانية ، ذلك الازدواج الذى يرتبط أحد طرفيه بالواقع ، فى حين يحاول الطرف الآخر أن يجاوز ذلك الواقع إلى ما هو مثالى » .

إن مبدأ التحليل النفسى الوجوذى ، هو أن الإنسان عبارة عن كينونة كلية شاملة ، وليس تجمعاً أو تجميعًا ، وغاية هذا التحليل ، هو تفسير النشاطية التجريبية لدى الإنسان ، وبناء على ذلك يجب رد السلوك الجزئى إلى العلاقات الأساسية ، أى إلى الكينونة ، وليس إلى الناحية الجنسية ولا إلى إرادة القوة .

وهذا التحليل يسترشد منذ البداية لكى يتجه إلى استيعاب الكينونة ، وإلى اكتشاف نمط كينونة الإنسان فى مواجهة العالم ، وإلى كشف الحرية الأولية والاختيار الذاتى التلقائى ، وإذا ما تم تصنيف النتائج ومقارنتها ، أمكن تمهيد الطريق للمناقشة العامة للحقيقة الإنسانية باعتبارها الاختيار التجريبى للغايات التى تنشدها هذه الحقيقة .

تلك هى الخطوط العريضة فى نظرية التحليل النفسى (الوجودى) لدى « سارتر » ، كما أودعها كتابه الشهير (الوجود والعدم) ، وعندما ظهر هذا الكتاب فى عام ١٩٤٣ ، لم يكن التحليل النفسى (الوجودى) قد وجد « فرويد » ، على حد تعبير العالم النفسى « بيتر دمبسى » فى كتابه (علم النفس عند سارتر) ، وقد تلافى « سارتر » بنفسه هذا النقص ، فطبق فى عام ١٩٤٧ نظريته على حالة « بودلير » .

« وسارتر » إنما يذكر حالة « بودلير » ، ويفصل القول فيها على أنها تمثل تماماً تلك الفكرة الجديدة التى أدخلها على التحليل النفسى بدلا من فكرة اللا شعور وفكرة الرقيب ألا وهى فكرة (خداع النفس) .

إن « بودلير » كما يراه « سارتر » إنسان اختار أن يرى نفسه كما لو كانت شخصًا آخر ، وحياته هى قصة هذه الهزيمة ، قصة عدم قدرته على أن يرى نفسه فى عين نفسه ، إن سبب فشله يرجع إلى أنه يعى أن رؤيته للأشياء هى رؤية ضمن الأشياء المرئية ، إنه يعرف أنه لن يحصل على الإطلاق على ملكية لذاته ، إنه محمل بذاته ، إنه يشعر بالغثيان .

لقد اكتشف « بودلير » كما يقول « سارتر » ، أنه واحد ووحيد ، وأن الحياة قد منحت له لا لشىء ، وبالتالى فقد تصور العزلة كمصير له ، وهذا هو الاختيار الأصيل الأولى الذى اتخذه « بودلير » لنفسه ، إن « بودلير » وقد شعر أنه مهجور ومنبوذ لم يستسلم للعزلة القاسية ، بل تصور أنه يطلب هذه العزلة ، لقد عاش نفسه باعتباره شخصًا آخر ، وهو يؤكد هذه الأخروية .. فهو يشعر ويرغب فى أن يشعر بأنه فريد ، فريد فى الفرح المعزول .. ، فريد فى الرعب المنفى .

إن « بودلير » كما يقول « بيتر دمبسي » أشبه بنرجس ، فهو إنسان لا ينسى ذاته أبداً ، وهو ينظر إلى ذاته ليراها متطلعة ، والأشياء الحقيقية ليست بذات قيمة على الإطلاق ، إن وظيفة الأشياء أن تتيح له أن يتأمل ذاته وهو ينظر إليها ، وبالنسبة للإنسان الذى يتأمل ، فإن كل مشروع يكون عبثاً ، «وبودلير» كان غارقاً فى هذه العبثية . وكانت حياته سلسلة من المشروعات المتفجرة التى لا تعنى إلا العبث ولا تولد سوى الغثيان .

غير أن «بودلير» كما يقول «سارتر» ، حر ومحكوم عليه بالحرية ، ولا يستطيع أن يجد – سواء فى داخله أو فى خارجه – أى ملجأ ضد هذه الحرية ، ولقد وجد التعبير عن ذلك لا فى حياة العمل ، بل فى الإبداع الشعرى الفنى ، إن إنسان العمل لا يتساءل عن الغاية ، بل يتساءل عن وسيلة تحقيق الغاية ، أما « بودلير » فهو فنان ، والإبداع حرية خالصة ، وأسبق على هذه الحرية .. العدم ..

وكان المعتقد أن يمد « بودلير » حريته الإبداعية إلى مجال القيمة ، ولكنه احتفظ بالمبادئ الأخلاقية ، والثقافة الإنسانية ، وعاود اكتشاف نزعته الإنسانية عن طريق الإبداع الفنى . لقد أراد أن يكون حرًّا فى عالم صنع من قبل ، فى عالم جاء إليه ولم يكن من صنعه ، ولقد بزغ فجأة فى العزلة والخواء ، فأحس أن كل شيء يجب أن يبدأ من جديد . ومن هنا كان مرضه الوجودى ، وصراعه المرير الحاد ، وفشله الإنسانى الدائم ، وهذا كله راجع إلى طبيعة الاختيار الحر لدى الشاعر ، اختياره لنفسه وللعالم .

إن اختيار « بودلير » كما يقول « سارتر » هو وعيه ، وهو مشروعه الجوهرى ، لقد تشبع باختياره ، حتى لقد أصبح هذا الاختيار شفافاً ، أصبح نور رؤيته وشعلة تفكيره ، ولكن الاختيار الأصلى « لبودلير » تم فى حالة من خداع النفس أو سوء الطوية ، وهو ما ظهر فيما بعد عندما وحد بين نفسه وبين ماضيه ، وتلك كانت محاولة للإفلات من الحرية .

والنتيجة ، النتيجة أن بودلير كما يقول سارتر لم يقدم لمجتمعه سوى بعض الأشياء غير المجدية ، وظل منغلقاً فى قيعان نفسه ، مشغولا بأغوار ذاته ، لقد اختار أن يعيش لنفسه ، ومن ثم كان شاهدًا على الحقيقة التى تذهب إلى أن الاختيار الحر الذى يصنع به الإنسان نفسه هو اختيار يساوى مصيره .. تلك هى نظرية « سارتر » فى التحليل النفسى الوجودى ، وهذا هو تطبيقه لنظريته على الشاعر الفرنسى الشهير « شارل بودلير » ، وأهمية التحليل النفسى الوجودى ، لا تقتصر على استكمال دائرة المذهب الوجودى الذى دعا إليه « سارتر » وكفى ،

ولكنها همزة الوصل بين عالم الأشياء وعالم الإنسان ، أو بين عالم الوجود وعالم الحرية ، على اعتبار أنه إذا كان الإنسان حرية ، فالفنان حرية مطلقة ، وهذا هو سر اهتمام « سارتر » بالرواية وعالم الرواية ، فعنده أن الروائى مفكر (فينومنولوجى) ، تظل عينه مثبتة على ما تفعل ، لا على ما يجب أن نفعل ، ولا على المفروض أن نفعله .

وهو واصف أكثر منه شارح ، وبالتالى فهو يشارك كما تقول « إيريس ميردوخ » فى اكتشافات الفيلسوف ، وعلى ذلك فالرواية صورة وتعليق على الوضع الإنسانى ، كما أنها نتاج نمطى للحقبة التى تنتمى إليها كتابات « نيتشة » ، وعلم نفس « فرويد » ، وفلسفة « سارتر » .

فماذا عن (الرواية الوجودية السارترية) ، أو الرواية الوجودية عند سارتر ؟ .. يقول « سارتر » : « إن كل شخصية من شخصياتى قد تأتى أى شىء على الإطلاق بعد أن تكون قد فعلت أى شىء ، وأنا لا أحسب حساباً لما إذا كان من الممكن تصديق العقل فى ضوء أفعالها السابقة ، ولكننى أهتم بالموقف وبالحرية الكامنة فيه ، ففى روايات « زولا » يتبع كل شىء أقسى قدرية ممكنة ، فشخصياته ذات ماض ، ولكن شخصياتى ذات مستقبل » .

هكذا يحدد « سارتر » أسلوبه الفنى فى كتابة الرواية ، فهو إنما يصدر فى الواقع عن نظرته الفلسفية الأكثر شمولا ، ولا يتبع فى رواياته الأساليب التقليدية .. مثل الاهتمام ببناء الشخصية والحدث ، وهما الركيزتان الأساسيتان اللتان تقوم عليهما الرواية ، وإشارته إلى « زولا » ، تؤكد أنه إذا كان كتّاب الرواية قد ساروا على مبدأ تطور الحدث تبعاً للدوافع الداخلية للشخصيات ، وللظروف البيئية المحيطة بها ، أى عملا بقانون الحتمية والضرورة ، فإن « سارتر » ، إنما يختار لنفسه ولرواياته منهجًا آخر ، ومنطلقه الفلسفى فى عدم إقامة عالمه فى الرواية على الأسس التقليدية المعروفة ، هو أنه لا يؤمن بأن الإنسان محكوم بالوراثة والبيئة ، بل ولا حتى بماضيه ، وإنما الإنسان حرية ، ومحكوم عليه بالحرية ، وبالتالى لا يمكن التنبؤ بما سيأتيه من أفعال فى اللحظة التالية باعتباره قادراً على أن يتخلص من ماضيه ، وأن يختار طريقاً جديدًا فى كل لحظة .

« وسارتر » ، لا يصور التجربة الإنسانية عن طريق قصة محبوكة الأطراف ، وإنما ينقلها من خلال متواليات مشهدية لا تخضع لتطور الحدث فى الرواية التقليدية ، من موقف إلى عقدة إلى نهاية ، والشكل هنا إنما ينبثق من أن الحياة فى نظر « سارتر » ، ليست إلا مجموعة من

الأحداث المنفصلة ، لا تحمل معنى ولا تؤدى إلى شىء .. وهذا ما عبر عنه « أنطوان روكنتان » بطل رواية (الغثيان) بقوله :

« الإنسان دائماً قصاص ، يعيش محاطاً بقصصه وقصص الآخرين ، يرى كل ما يحدث له من خلالهم ، ويحاول أن يحيا حياته كما لو كان يحكيها » .

أى أنه لا يرى وجوداً للتتابع المنطقى فى التجربة البشرية ، وإدراكه لهذه الحقيقة هو الذى يجعله يدرك استحالة أن يقص علينا قصصاً محبوكة .

وتلك هى الرؤيا التى يعبر عنها « سارتر » من خلال الشكل الوجودى للرواية ، الذى لا يتبع الشكل التقليدى لتطور الحدث ، ولا لبناء الشخصية ، فالمتواليات من التجارب التى يمر بها روكانتان كافية لأن تطور هذا المفهوم الوجودى ، أى انفصال الشخصية عن (الأنا) ، وعن البيئة الاجتماعية ، وعن الماضى .

وإذا كانت كل ملامح رواية (الغثيان) الفكرية والفنية ، تؤكد شيئاً واحداً هو الحرية ، فهذا هو المحور الأساسى الذى تدور حوله روايات « سارتر » جميعاً ، فإن قضية الحرية .. ما تدل عليه وما تؤدى إليه .. هى السؤال الضخم الذى يطرحه « سارتر » فى جميع قصصه ورواياته ابتداء من مجموعته القصصية (الجدار) ١٩٣٧ – ١٩٣٩ ، وروايته الفلسفية (الغثيان) ١٩٣٨ ، وثلاثيته الروائية (دروب الحرية) التى صدر منها : (سن الرشد) و (وقف التنفيذ) ١٩٤٥ ، ثم (الموت فى النفس) ١٩٤٩ ، وأخيراً يجىء الجزء الرابع بعنوان (الفرصة الأخيرة) ، الذى وعد به « سارتر » ولكنه لم يكمله .

أما مجموعته القصصية (الجدار) ، فإن كل قصة من قصصها الخمس تصور فكرة فلسفية أثيرة لدى « سارتر » ، فالقصة الأولى وهى بعنوان (المجموعة) ، يرد بها على فكرة « هيدجر » فى أن الإنسان يستطيع أن يعيش فى اتجاه موته ، ومن ثم يمكن أن يؤنس هذا الموت ، والقصة الثانية بعنوان (الغرفة) ، تصور استحالة أن ينفذ العقل بالإرادة من عالم الجنون ، والقصة الثالثة بعنوان (ايروستريتوس) ، تستكشف حدود النزعة اللا إنسانية ، والقصة الرابعة بعنوان (صميمية) ، عبارة عن دراسة لفكرة خداع النفس أو سوء الطوية ، أما القصة الخامسة والأخيرة وهى (طفولة زعيم) ، فتصور الطريقة التى يمكن للعقل الإنسانى أن يهرب بها من الشعور بكونه زائداً عن الوجود ، وذلك بالاندفاع إلى عالم الجنون المريح .

وليس من شك فى أن كل قصة من هذه القصص الخمس كما يقول الناقد « فيليب

تودى » ، تعبر عن وعى صادر من كونها كتبت لتصوير نقطة فلسفية بعينها ، غير أن القصص جميعاً كما يقول « جون ويتمان » بها هزة انفعالية مكثفة ليس من السهولة سبر أغوارها ، وما كان يمكن أن يكون لها مثل هذه الهزة ، لو كان « سارتر » قد قصد بكل بساطة أن يصور شيئاً واضحاً من قبل فى عقله ..

والذى يعنينا الآن كما يقول « جون ويتمان » ، هو أننا نستطيع أن نتبين ثلاثة مظاهر رئيسية للوعى الوجودى فى هذه القصص وهى : الغربة التى لا تقهر ، ثم خداع النفس المفجع للإنسان الذى يمارس غثيانه ، أو الذى تجاوز هذا الغثيان ، وأخيراً استحالة الاستحواذ الحقيقى المباشر على الزمن .

وكل هذه المظاهر ممثلة فى هذه القصص القصيرة ، فالأشياء يتم تناولها كشىء غريب فى (الجدار) و (الغرفة) و (طفولة زعيم) ، و (خداع النفس أو سوء الطوية) يصبح شيئاً سخيفاً مضحكاً فى (ايروستريتوس) و (الغرفة) و (طفولة زعيم) ، وصورة تطابق الذات فى القصة الأخيرة هى مظهر لمشكلة الزمن .

غير أن هذه المظاهر جميعاً تظهر فى رواية (الغثيان) ، بعبقرية فريدة ومتطورة ، فإذا كانت (طفولة زعيم) ، تصور حياة شخص وجودى من سن الطفولة إلى تقبل خداع النفس فى أول عهده بسن الرجولة ، فإن (الغثيان) ، تصور شخصية « أنطوان روكانتان » ، وهو شخص فى حوالى الثلاثين من عمره ، يمارس عملية اكتشاف وجوده كنوع من أنواع الأزمة ، وعندما تبدأ القصة نراه يعيش منذ فترة فى (ميناء بوفيل) ، بالقرب من شاطىء البحر ، واسم هذا الميناء بمثابة تحريف لاسم مدينة الهافر ، التى كان يسكنها « سارتر » نفسه ، ويمضى « روكانتان » يكتب قصة حياة شخصية ثانوية من شخصيات القرن الثامن عشر هو « دى روليون » ، والقصة على شكل مذكرات ، وذلك حتى يتمكن من إلقاء الضوء على بعض التجارب الغريبة التى أقلقته فى الفترة الأخيرة ، وهو يعيش وحيداً فى المدينة ، فيما عدا علاقات عابرة كونها فى المقهى والمكتبة التى يتردد عليها لكتابة حياة « دى روليون » .

« وروكانتان » فى الواقع يعيش وحيداً فى العالم ، وأقرب إنسان إليه هى « آنى » زوجته السابقة التى انفصل عنها منذ أربع سنوات ، ولهذا فهو وعى معزول على استعداد لأن يعى عرضيته فى الكون ، وهذا هو بالضبط ما حدث له ، فإن تجارب « روكانتان » الغريبة عبارة

عن نوبات تشنها عرضية شعوره بالغثيان ، وهو الشعور الذى يتضاعف حتى يصل إلى حد الأزمة مع تطور القصة ..

وإذا كانت رواية (الغثيان) ، رواية عن فيلسوف أصبح واعياً بفلسفته ، خاصة أن البطل قُدم فى الرواية كمغامر سابق ، تحول إلى مؤرخ ، دون أن يقلل ذلك من كونه فيلسوفاً ، فإن (الغثيان) برغم هذا كله ، تظل عملا روائيًا فريداً فى نوعه ، وذلك بسبب طبيعتها الفلسفية والأدبية . وربما لم يكن هناك أى عمل آخر اتخذ فيه المزاج الفلسفى مثل هذا الوصف الأدبى الكامل . ويمكن بالأحرى كما يقول « جون ويتمان » وصف رواية (الغثيان) بعنوان كتاب الفيلسوف الشهير « ديكارت » (مقال فى المنهج) ، كتب فى شكل روائى .. فى القرن العشرين .

أما رواية (دروب الحرية) ، فتتكون من ثلاثة أجزاء أو بالأحرى أربعة أجزاء هى : (سن الرشد) ، و (وقف التنفيذ) ، و (الموت فى النفس) و (الفرصة الأخيرة) وإن لم يكمل « سارتر » الجزء الرابع ، أما الجزء الأول فيهتم أساساً ببحث بطل الرواية عن ثمن عملية إجهاض لزوجته « مارسيل » ، وتقع أحداث الرواية فى عام ١٩٣٨ ، وأما الجزء الثانى فهو عن (أزمة ميونيخ) ، (وعن سقوط فرنسا) تقع أحداث الجزء الثالث .

وتعد رواية (دروب الحرية) دراسة تفصيلية للطرق المختلفة التى يؤكد بها الناس أو ينكرون حريتهم ، خلال سعيهم الدائب من أجل امتلاك الوجود ، ومن خلال الثقة الكاملة بالذات .

فإذا كان « سارتر » فى رواية (الغثيان) ، قد أظهر بطريقة تجريدية الشكل الحاوى للمشروع الإنسانى ، فهو يحاول فى (دروب الحرية) أن يظهر لنا بطريقة تجسيدية تنوع الطرق التى يحاول بها الناس أن يحققوا الحرية . وذلك كله من خلال دراسة « سارتر » لأنماط الوعى الرئيسية الثلاثة ، وهى المثقف الذى بلا تأثير « ماتيو » ، والفاسد الذى يحدث تأثيراً سلبيًا « دانيال » ، والأيديولوجى الذى يحاول أن يؤثر تأثيرا إيجابيًا « برونيه » ...

والرواية عبارة عن جدل يستخدم الرمزية ، والتحليل الجلى الواضح ، والشخصيات الشديدة الشفافية ، التى تثير العقل وتهز الوجدان ، وفيما يتعلق بالعلاقات بين الشخصيات ، فإنه لا توجد نقطة متوسطة بين بصيرة المحلل ، وبين ضياع الشخصية ، فنحن نشعر دومًا بالانتقال العنيف من العماء الكامل إلى الحرية الخالصة ، ومن صمت اللاعقل إلى فراغ

التأمل ، إن سارتر كما تقول « إيريس ميردوخ » ، يقود أبطاله فى (دروب الحرية) ، إلى نقطة البصيرة والتحقق واليأس ، وهناك يتركهم .. قد يرجعون وقد سقطوا ، إلا أنهم لا يعرفون كيف يواصلون الطريق ..

ولقد وجه إلى « سارتر » نقد شهير على أساس أن رواياته الثلاث (الجدار) ، (الغثيان) ، و(دروب الحرية) ، هى مجرد تصوير لأفكاره الفلسفية ، والاتهام نفسه ينسحب بالطبع على أعماله المسرحية التى لا نتناولها الآن ، ولكن الرد الذى يمكن أن يدحض هذا النقد ، هو أن « سارتر » ليس من فلاسفة المذهب الذين تتعارض مؤلفاتهم الفلسفية مع كتاباتهم الأدبية ، إنه لا يتأمل تأملا تجريديًّا فى الحقيقة والجمال ، كما أنه لا ينجرف فى تيار التحليل اللغوى ، وإنما هو باعتباره (فينومنولوجيًّا) ، يحاول الاستحواذ على المواقف فى تكاملها الحى المحسوس ، وباعتباره وجوديًّا تدفعه فلسفته فى الوعى إلى التفكير فى الأفراد فى حدود وعيهم بأنفسهم وبالآخرين .

وتفكير « سارتر » تفكير فلسفى بلا شك ، لكنه تفكير يشكل (فلسفة حياة) بالمعنى الكامل لفلسفات الحياة ، وعندما يحاول فيلسوف أن يتمسك بهذه الطريقة ، فمن المؤكد أنه لن يبعد تماماً عن النظرة الأدبية .

وعلى أية حال ، يمكن القول كما يقول « جون ويتان » ، بأن « سارتر » بدلا من أن يستخدم رواياته لتصوير أفكاره الفلسفية ، فقد استنبط أفكاره الفلسفية من استحواذه على الحقيقة التى حصل عليها من خلال كتابته لرواياته ، بمعنى أنه لا يوجد خط فاصل بين شكلى النشاط ، حيث أن الرواية الكاملة يمكن أن تكون قطعة كاملة من الفلسفة الوجودية ، أو بالأحرى من الأدب الوجودى .

حقًّا ، إنه كما كان لفلاسفة الوجود فى العصر الحديث فضل جلاء الفكر الوجودى ، فقد كان « سارتر » أقوى من دعا إلى الأدب الوجودى ، وإن كتابه الشهير (ما الأدب ؟) ، الذى يكشف عن اطلاع « سارتر » الواسع على مختلف المذاهب الأدبية ونقده التحليلى لها ، ليعد دعامة كبرى لهذا الأدب الجديد ، الذى يقول عنه « سارتر » :

« يوضح هذا الأدب فى بساطة أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التى يضعها لنفسه دائماً خلقية ، وهو يبين لنا كيف أنه فى كل منا يكمن الإنسان المبتكر ، فكل إنسان يبتكر نفسه بابتكاره لموقفه الخاص به ، فعلى الإنسان من اليوم أن يبتكر كل يوم » .

وعلى الرغم من أن «سارتر» يرى مجابهة الموقف بكل ما لدى الإنسان من قوة وعنف ، لأن مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلكة وظلاماً ، هو فى ذاته أول درجة من درجات التحكم فيه ، فأنه يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب ، بحيث تكافح شخصياته الحرة فى سبيل النجاة من المأزق ، وذلك باختيارها ما يتفق والارادة الخيرة . وهذا ما عبر عنه « سارتر » تعبيراً رائعاً قال فيه :

« فى بعض المواقف لا مكان لتبادل حدين أحدهما الموت .. ويجب أن يتصرف الإنسان بحيث يستطيع فى كل حالة أن يختار الحياة » ..

فالحرية قوة متعالية ، يحقق أصحابها وجودهم ، كما يشاركون من خلالها فى تحقيق المواقف الإنسانية ، لكى يكون الأدب بمثابة ضمير المجتمع الحى كما كانت الفلسفة هى ضميره الحر .

وهذا هو « سارتر » فيلسوف الحرية ، وأديب الحياة ، الذى استطاع بفلسفته وأدبه أن يشكل صرخة احتجاج فى وجه العصر ، صرخة تهيب بعصرنا ألا يكون كسالف العصور ، صرخة تعلن علينا .. الحرية ..

المصادر والمراجع

بالإضافة إلى المصادر والمراجع الأجنبية المذكورة فى حينها ، نشير إلى أهم ما رجعنا إليه من كتب عربية ، مؤلفة أو مترجمة ، فى كل فصل على حدة ، من فصول هذا الكتاب :

التقديم

١ - د. شكرى عياد : الرؤيا المقيدة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨

الصرخة الأولى : هيجل

٢ - إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجدلى عند هيجل
دار المعارف بمصر ١٩٦٩

٣ - د. زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة
مكتبة مصر ١٩٧٠

٤ - د. عبد الفتاح الديدى : هيجل - نوابغ الفكر الغربى
دار المعارف بمصر ١٩٦٨

٥ - على أدهم : بين الفلسفة والأدب
دار المعارف بمصر ١٩٧٨

الصرخة الثانية : كيركيجارد

٦ - إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجدلى عند هيجل
دار المعارف ١٩٦٩

٧ - أنيس منصور : الوجودية
كتب للجميع يونية ١٩٥٦

٨ - د. زكريا ابراهيم : الفلسفة الوجودية
(اقرأ) دار المعارف بمصر ١٩٥٦

٩ – د . عبد الغفار مكاوى : هلدرلين – نوابغ الفكر الغربى
دار المعارف بمصر ١٩٧٤
١٠ – فرنسيس فرجسون : فكرة المسرح : ترجمة : جلال العشرى
دار النهضة العربية ١٩٦٤

الصرخة الثالثة : رينيه ريلكه

١١ – د . عثمان أمين : كراسات مالته لوريد زبريجه « لريلكه »
تراث الانسانية « المجلد الخامس » .
١٢ – د . مصطفى ماهر : ألوان من الأدب الألمانى الحديث
دار صادر – بيروت ١٩٧٠

الصرخة الرابعة : هنريك إبسن

١٣ – روبرت بروستاين : المسرح الثورى : ترجمة : عبد الحليم البشلاوى
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
١٤ – ريموند وليمز : المسرحية من إبسن إلى إليوت : ترجمة : د . فايز اسكندر
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
١٥ – د . على الراعى : مسرح برنارد شو
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
١٦ – د . لويس عوض : المسرح العالمى
دارا المعارف بمصر ١٩٦٤
١٧ – هنريك إبسن : بير جنت : ترجمة وتقديم : د . على الراعى
روائع المسرح العالمي ١٩٦٤

الصرخة الخامسة : برتراند رسل

١٨ – برتراند رسل : محاورات برتراند رسل : ترجمة : جلال العشرى
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩

١٩ – د . زكى نجيب محمود : برتراند رسل – نوابغ الفكر الغربى
دار المعارف بمصر
٢٠ – د . زكى نجيب محمود : ثقافتنا فى مواجهة العصر
دار الشروق ١٩٧٦
٢١ – د . فؤاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

الصرخة السادسة : أندريه بريتون

٢٢ – جان قال : الفلسفة من ديكارت إلى سارتر : ترجمة : فؤاد كامل
دار الكاتب العربى ١٩٦٨
٢٣ – جورج فلانجان : حول الفن الحديث : ترجمة : كمال الملاخ
دار المعارف بمصر ١٩٦٢
٢٤ – د . عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث – الجزء الأول
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
٢٥ – د . فائق متى : إليوت – نوابغ الفكر الغربى
دارا المعارب بمصر

الصرخة السابعة : أندريه مالرو

٢٦ – أندريه مالرو : لا مذكرات : ترجمة فؤاد حداد
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
٢٧ – د . زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر
مكتبة مصر ١٩٦٦
٢٨ – فؤاد كامل : أندريه مالرو – شاعر الغربة والنضال
دارا المعارف بمصر ١٩٧١
٢٩ – « د . لويس عوض » : دراسات أوربية
كتاب الهلال يناير ١٩٧١

الصرخة الثامنة : أرنست همنجواى

٣٠ – روبرت سبيلر : تطور الأدب الأمريكى : ترجمة : توفيق صايغ
المؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩

٣١ – كارلوس بيكر : إرنست همنجواى : ترجمة : د . إحسان عباس
دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩

الصرخة التاسعة : يوجين أونيل

٣٢ – باريت كلارك : يوجين أونيل : ترجمة : حسن محمود عباس
المكتبة العصرية بيروت ١٩٦٥

٣٣ – جلال العشرى : لن يسدل الستار
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧

٣٤ – دوريس الكسندر : يوجين أونيل : ترجمة وتقديم درينى خشبة
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦

الصرخة العاشرة : ألبير كامى

٣٥ – أنيس منصور : الوجودية
كتب للجميع – يونية ١٩٥٦

٣٦ – جون كروكشانك : ألبير كامى وأدب التمرد ترجمة : جلال العشرى
دار الوطن العربى بيروت ١٩٧٣

٣٧ – روبير دولوبيه : كامو والتمرد : ترجمة : د . سهيل إدريس
دار الآداب بيروت ١٩٥٥

٣٨ – رمسيس يونان : دراسات فى الفن
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٩

٣٩ – د . عبد الغفار مكاوى : ألبير كامى – محاولة لدراسة فكره الفلسفى
دار المعارف بمصر ١٩٦٤

٤٠ – د . عبد الغفار مكاوى : البلد البعيد
دار الكاتب العربى ١٩٦٨

الصرخة الحادية عشرة : روجيه جارودى

٤١ – روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف ترجمة : حليم طوسون
دار الكاتب العربى ١٩٦٨

٤٢ – محمود أمين العالم : الثقافة والثورة
دار الآداب بيروت ١٩٧٠

الصرخة الثانية عشرة : جون أوزبورن

٤٣ – أنيس منصور : وداعًا أيها الملل
الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤

٤٤ – جلال العشرى : لن يسدل الستار
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧

٤٥ – د . رمسيس عوض : فى الرواية الإنجليزية المعاصرة
دار المعارف بمصر ١٩٦٧

الصرخة الثالثة عشرة : كولن ويلسون

٤٦ – د . رمسيس عوض : فى الرواية الإنجليزية المعاصرة
دارا المعارف بمصر ١٩٦٧

٤٧ – كولن ولسون : اللامنتمى : ترجمة : أنيس زكى حسن
دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٠

٤٨ – د . مصطفى بدوى : دراسات فى الشعر والمسرح
الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩

الصرخة الرابعة عشرة : فرانسواز ساجان

٤٩ – أنيس منصور : يسقط الحائط الرابع
دار القلم ١٩٦٥

الصرخة الخامسة عشرة : صول بيلو

٥٠ – روبرت سبيلر : تطور الأدب الأمريكي : ترجمة : توفيق صايغ المؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩

٥١ – فردريك هوفن : القصة الحديثة فى أميركا : ترجمة : بكر عباس دار الثقافة بيروت ١٩٦١

٥٢ – د . نبيل راغب : موسوعة أدباء أمريكا الجزء الأول دار المعارف بمصر ١٩٧٩

الصرخة السادسة عشرة : آلان روب جرييه

٥٣ – آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة : ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى دار المعارف بمصر ١٩٦٨

٥٤ – د . سامية أحمد أسعد : فى الأدب الفرنسى المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦

الصرخة السابعة عشرة : جان بول سارتر»

٥٥ – جان بول سارتر : الوجود والعدم ترجمة : د / عبد الرحمن بدوى دار الآداب بيروت ١٩٦٦

٥٦ – جان بول سارتر ما الأدب ؟ ترجمة : د . غنيمى هلال مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦١

٥٧ – مجاهد عبد المنعم مجاهد : سارتر : عاصفة على العصر دار الآداب بيروت ١٩٦٥

فهرس

وللمؤلف . . كتب أخرى

(أ) مؤلفة :

١ – حقيقة الفلسفات الإسلامية	دار الكتاب العربي
٢ – ثقافتنا .. بين الأصالة والمعاصرة	الهيئة المصرية العامة للكتاب
٣ – المسرح أبو الفنون	دار النهضة العربية
٤ – مسرح أو لا مسرح	دار المعارف بمصر
٥ – سقوط الأقنعة	دار الشعب
٦ – لن يسدل الستار	مكتبة الأنجلو المصرية
٧ – مصطفى محمود .. شاهد على عصره	دار المعارف بمصر
٨ – الضحك .. فلسفة وفن	دار المعارف بمصر
٩ – صرخات فى وجه العصر	دار المعارف بمصر
١٠ – تياترو .. فى النقد المسرحى	دار المعارف بمصر
١١ – جيل وراء جيل	المركز الثقافى الجامعى

(ب) مترجمة :

● مسرحيات :

١٢ – القرد الكثيف الشعر	ليوجين اونيل – روائع المسرح العالمى
١٣ – الإله الكبير براون	ليوجين أونيل – روائع المسرح العالمى
١٤ – انظر وراءك فى غضب	لجون أوزبورن – مسرحيات عالمية
١٥ – الجنينة	لإدوارد ألبى – مسرحيات مختارة
١٦ – من الوجودية إلى العبث	سارتر – بيكيت – مسرحيات مختارة

● دراسات :

١٧ – فكرة المسرح — لفرنسيس فرجسون – دار النهضة العربية

١٨ – ألبير كامى !! وأدب التمرد — لجون كروكشانك – دار الوطن العربى – بيروت

١٩ – الموسوعة الفلسفية المختصرة — مع آخرين – مكتبة الأنجلو المصرية

٢٠ – محاورات برتراند رسل — لبرتراند رسل – الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع	١٩٨٢/٢٢٤٤
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ – ٧٣٥٨ – ٦٦ – ٠

١/٨١/١٤٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

هذا الكتاب

هى صرخات وصيحات فى وقت معا . صرخات نفى . وصيحات إثبات . ومن النفى والإثبات . يولد التطور والتغيير . والميلاد الجديد .

والمؤلف يتناول تلك الشخصيات فى مجالات الفكر والأدب والفن والفلسفة . التى كان ولايزال لها دورها المؤثر على ضمير العصر باعتبارها شهود إثبات . وشهود نفى على عصرنا الحاضر . بحيث لا يمكن لأى مثقف عصرى – مبدعًا كان أو ناقدًا – إلا أن يكون قد تأثر بأكثرها فى جانب من جوانب فكره وإبداعه . .

إنها شخصيات تعيش عصرها . وتتردد فى كتاباتها أصداء الحاضر .